



جامعة سقان



جامعة تشرين

# دراسات في اللغة العربية وآدابها



## ملامح نظرية السياق في الدرس اللغوي الحديث

(ملامح السياق في الدرس اللغوي الحديث)

الدكتور محمد إسماعيل بصل\* وفاطمة بلة\*\*

### الملخص

شغلت دراسة السياق مجالاً واسعاً في الدرس اللغوي المعاصر، وارتبط السياق بجهود كثير من علماء اللغة قديماً وحديثاً، حتى صارت نظرية متكاملة على يد العالم الانكليزي فيرث (J.R Firth). وقد اهتم علماء اللغة قديماً بالسياق ومدى تأثيره على المعنى، من دون إهمال للظروف المحيطة بالحدث الكلامي، ومن خلال ربطهم لفكرة «المقام» و«المقال»، فقد وجدوا أن النطق الجرد من سياقه لا يكشف المعنى، وقد ظهر ذلك عند أهم رموزه: كالجاحظ وابن حني والجرجاني الذي أبدع نظرية النظم التي قامت على دراسة السياق لظهور أفكارهم التي تصلح أن تكون نظرية متكاملة وقد ظهر جهدهم بما حواه التراث العربي من التفسير وعلوم القرآن والحديث والبلاغة والنحو واللغة والصرف....

أما في الدرس اللغوي الحديث فقد طور العالم فيرث نظرية السياق ليجعل منها نظرية لغوية متكاملة تأثر بها من جاء بعده من اللغويين العرب والغربيين وسيتناول البحث ملامح السياق في الدرس اللغوي الحديث عند الغربيين الذين جاؤوا قبل فيرث وبعده، وعند العرب الذين انبهروا بالدرس اللغوي الغربي.

**كلمات مفتاحية:** السياق، نظرية النظم، المقام، المقال.

### مقدمة

تعد نظرية السياق منهجاً من أهم مناهج دراسة المعنى في اللغة. فالدلالة الصحيحة للمعنى هي التي تُكتسب من السياق، فالسياق يجمع المعانى المراد فهمها، ويوصلها إلى ذهن القارئ، وفق قرائن لفظية

\* أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. (الكاتب المسؤول)

\*\* طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، ٦٥٤٨٥٢٣٩٠٩٣٠٦٢٣/٠٦٢٠١٣هـ.ش = تاريخ الوصول: ٠٢/٠٤/١٣٩٣هـ.ش = تاريخ القبول: ٠٦/٠٩/١٣٩٣هـ.ش = ٢٧

ومعنى تسير بالمعنى نحو الغاية المقصودة، فمعرفة المعنى المعجمي للكلمات لا تكفي «فمعنى الكلمة في المعجم متعدد ومحتمل، ولكن معنى اللفظ في السياق واحد لا يتعدد»<sup>(١)</sup>.

وقد تعددت النظريات اللغوية في دراسة المعنى كالنظرية الإشارية التي قامت على يد أو جدن ورينشارذز، والنظرية التصويرية التي تعود إلى الفيلسوف الانجليزي جون لوك، والنظرية السلوكية وكان بلومفيلي سباقاً في هذا الترجمه، وغير ذلك من النظريات التي اهتمت بالمعنى. وعلى الرغم من تعدد النظريات إلا أنها لم تستطع أن تقدم نظرية لغوية متكاملة عن السياق كما حده فirth.

تكمن أهمية البحث في كونه يرصد تطور نظرية السياق عند فirth لتصبح نظرية لغوية متكاملة الجوانب، تأثر بها من علماء لغويين غربيين وعرب.

اعتمد هذا البحث على المنهج التاريخي والمنهج الوصفي التحليلي، فقد عني البحث بعرض الظواهر المتصلة بالسياق وفق ترتيب زمني، وحرص على سير أغوارها، كما عني بتحليلها ومعرفة توجهها.

### **ملاحم السياق في الدرس اللغوي الحديث:**

السياق لغة: أصل السياق: "سوق"، فقلبت الواو ياء لكسرة السين، وهو مصدران من ساق وما ذكر "ابن منظور" في "لسان العرب": «ما تساوق، أي: ما تتبع، والمساقوة: المتابعة كأن بعضها يسوق بعضاً»<sup>(٢)</sup>.

ومما ذكر "الزمخشري" في "أساس البلاغة": «... وهو يسوق الحديث أحسن سياق، وإليك يسوق الحديث، وهذا الكلام ساقه إلى كذا، وحيثك بالحديث على سوقه: على سرده»<sup>(٣)</sup>.

والسياق اصطلاحاً (Context): يُعرَّف بأنه البيئة اللغوية (Linguistic context) التي تحيط بصوت أو فونيم أو مورفيم أو كلمة أو عبارة أو جملة<sup>(٤)</sup>.

#### **١ - السياق عند اللغويين الغربيين:**

عني «برونسلاو مالينوفסקי» (Bronislaw Malinowski) (١٨٨٤ - ١٩٤٢): بدراسة عدد من اللغات البدائية<sup>(٥)</sup>، في جزر تروبرياند، وعاني في أثناء عمله من صعوبات في ترجمة النصوص،

<sup>(١)</sup> ثام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣١٦.

<sup>(٢)</sup> أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ١٦٧/١٠ «سوق».

<sup>(٣)</sup> المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

<sup>(٤)</sup> أبو القاسم حار الله محمود الزمخشري (٥٥٣٨)، أساس البلاغة، ص ٣١٦ «سوق».

<sup>(٥)</sup> محمد علي الحولي، معجم علم اللغة النظري، ص ١٥٦.

وأخفق في الوصول إلى ترجمات مرضية لها، ووجد أنها لا يمكن أن تؤدي معنى، إلا إذا عرفنا الحال التي كان عليها المتكلم حين نطق بها<sup>(٢)</sup>.

فروضية اللغة عند «مالينوفسكي» هي «أسلوب عمل» وليس «توثيق فكر»<sup>(٣)</sup>، مع الاحتفاظ بكونها وسيلة اتصال بين الناس، وبذلك يكون أول من استعمل مصطلح سياق الحال Situation ويعني هذا المصطلح: «الموقف الفعلي الذي حدث فيه الكلام»، ولكنه يقود إلى نظرة أوسع للسياق تضم الخلفية الثقافية التي وضع الحدث الكلامي بإزائها<sup>(٤)</sup>.

وفي حديث مالينوفسكي عن سياق الحال، أوجد ما يسمى «بالتجامل»، وذهب إلى «أن كثيراً ما نتكلّم به لا يقصد به أساساً التفاهم، أو تقديم المعلومات، أو إصدار الأوامر، أو التعبير عن الآمال والرغبات وإثارة العواطف، وإنما يستعمل خلق شعور بالتفاهم الاجتماعي والمعاملة. وكثير من العبارات المعدها أصلأً - مثل - How do you do - المحددة اجتماعياً قد تخدم هذا الغرض، أي: التجامل»<sup>(٥)</sup>.

لقد قدم مالينوفسكي مفهوماً جديداً للغة: وهو سياق المجتمع التي أنتج اللغة، إن: «السياق الذي قصده مالينوفسكي هو البنية الطبيعية، أو الواقع الثقافي للمجتمع، ثم تطور باستعمال فبرث له في دراسته اللغوية»<sup>(٦)</sup>.

وقد جاء بعده العالم اللغوي الفرنسي فندريس Vendryes الذي اهتم بسياق المقال، لا سياق الحال، يقول: «إننا حينما نقول بأن لإحدى الكلمات أكثر من معنٍ واحد في وقت واحد، نكون ضحايا الانخداع إلى حد ما، إذ لا يطفو في الشعور من المعانٍ المختلفة التي تدلّ عليها إحدى الكلمات إلا المعنى الذي يعنيه سياق النص. أما المعانٍ الأخرى جميعها فتتحمّل وتتبدل، ولا توجد إطلاقاً»<sup>(٧)</sup>.

<sup>(١)</sup> بالمر، ف.ر، علم الدلالة، إطار جديد، ص ٧٦.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه، ص ٧٤.

<sup>(٣)</sup> المصدر نفسه، ص ٧٥.

<sup>(٤)</sup> محمد شكري عباد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، ص ٥٦.

<sup>(٥)</sup> جون لابز، علم الدلالة الفصلان التاسع والعشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري، ص ٣٢.

<sup>(٦)</sup> محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للفارع العربي، ص ٣١٠.

<sup>(٧)</sup> فندريس، اللغة، ص ٢٢٨.

فلا تعدد المعانٍ للكلمة لأن استعمالها داخل السياق يعطيها معنى واحداً لا غير. ويشير فندريس إلى أهمية السياق في التحليل اللغوي للنصوص.

كما يشير «فندريس» إلى أهمية السياق في التحليل اللغوي للنصوص: «الذى يعين قيمة الكلمة هو السياق، إذ إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً مؤقاً، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على كلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديداً مؤقاً».

والسياق: هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة، على الرغم من المعانٍ المتنوعة التي في وسعها أن تدل عليها، والسياق أيضاً: هو الذي يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التي تدعها الذاكرة تراكم عليها، وهو الذي يخلق لها قيمة حضورية<sup>(١)</sup>.

فالسياق: هو الذي يحدد معنى الكلمة المناسب ويعمد إلى إبعاد كل ما خلا من معانٍ ذهنية مرتبطة بهذه الكلمة دون السياق، ولذلك عندما نسمع جملة أو نقرؤها: «نرى الكلمات التي تشتمل عليها يفسر بعضها بعضاً، فإذا كانت منها واحدة غير مألوفة لنا - الواقع أن هناك دائماً فترة في حياتنا نسمع فيها الكلمة لأول مرة - حاولنا بطبيعة الحال تفسيرها معتمدين على سياق النص، وهذه هي الحطة التي يتبعها التلاميذ عندما يحاولون ترجمة نص أجنبى<sup>(٢)</sup>».

فالكلمة يختلف معناها بحسب اختلاف استعمالها، يقول «فندريس»: «فالكلمة لا تتحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي تحدها به القواميس، إذ يتأرجح حول المعنى المنطقي استعمالها – وهي التي تكون قيمتها التعبيرية<sup>(٣)</sup>».

فالكلمة تكتسب دلالتها من خلال موقعها في السياق، فمكونات السياق، وارتباط عناصر بعضها ببعض تزيد في دقة معنى الكلمة، على الرغم من جهد مالينوفסקי وفندريس في نظرية السياق إلا أن العالم فيirth «١٩٦٠ ت» أولف من حاول أن يؤسس نظرية لغوية متكاملة في موضوع السياق، لقد تقدم فيirth في النصف الأول في القرن الماضي برؤية جديدة في مفهوم الدلالة في علم اللغة الحديث، تبنته مدرسته التي عُرف بها «المدرسة الألسنية الاجتماعية»؛ إذ نظر: «إلى المعنى على أنه نتيجة علاقات متشابكة متداخلة، فهو ليس فقط ولد لحظة معينة بما

(١) فندريس، اللغة، ص ٢٣١، ٢٢٨ - ٢٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٥.

يصاحبها من صوت وصورة، ولكنه أيضاً حصيلة المواقف الحية التي يمارسها الأشخاص في المجتمع، فالجمل تكتسب دلالتها في النهاية من خلال ملابسات الأحداث، أي: من خلال سياق الحال<sup>(١)</sup>، ويرى: «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي: وضعها في سياقات مختلفة»<sup>(٢)</sup>، وقد أكد فيرث على «التواريزي بين السياقات الداخلية والشكلية.... وبين السياقات الخارجية للموقف»<sup>(٣)</sup>.

وفي ذلك تبين فيرث سياق الحال الذي جاء به ماليونفسكي، لكنه لم يكفي به بل تعداد إلى الدراسة اللغوية الصوتية، الصرفية، النحوية، المعجمية لتكامل الدراسة الدلالية.

فهو يرى: «أن التصور الرئيس في علم الدلالة يقوم على سياق، وذلك السياق يشمل المشارك البشري أو المشاركون: ماذا يقولون، وماذا يجري، ويجدر فيه عالم الأصوات سياقه الصوتي، كذلك النحوي والمعجمي يجب أن سياقاًهما فيه. وإذا أردت أن تبحث عن الخلفية الثقافية الأصلية فعليك بسياقات خيرة وتجارب المشاركون، فكل شخص يحمل معه ثقافته، وجزءاً كبيراً من واقعه الاجتماعي أيّاماً ذهب.

وبعد فراغ عالم الأصوات والنحوي والمعجمي من عملهم يعقب ذلك عملية التكامل الكبرى التي تفيد من عملهم في الدراسة الدلالية، ولهذه الدراسة السياقية أحافظ بمصطلح علم الدلالات»<sup>(٤)</sup>.

دراسة المعنى عند فيرث تعنى تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها، حتى ما كان منها غير لغوي<sup>(٥)</sup>. وعلى هذا تقوم نظرية (فيرث) على ثلاثة أركان رئيسية في دراسة المعنى، وهي<sup>(٦)</sup>: أولاً: وجوب اعتماد لغوي على ما يسمى بالمقام أو سياق الحال وحدد (فيرث) العناصر الأساسية لسياق حال الحدث اللغوي بما يلي:

- ١ - المظاهر وثيقة الصلة بالمشاركون: أي: المتكلمين والسامعين، وتتضمن أموراً ثلاثة:
  - ❖ كلام المشاركون، أي: الحدث الكلامي الصادر عنهم.

<sup>(١)</sup> بجي أحمد، الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة، مجلة عالم الفكر، ص ٨٢.

<sup>(٢)</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالات، ص ٦٨.

<sup>(٣)</sup> هـ. روبيز، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ص ٣٤٩.

<sup>(٤)</sup> عبد الكريم مجاهد، الدلالات اللغوية عند العرب، ص ١٥٩.

<sup>(٥)</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالات، ص ٦٩.

<sup>(٦)</sup> تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٣٧ - ٣٣٨.

- ❖ الحديث غير الكلامي عندهم، ويقصد به أفعالهم وسلوكهم في أثناء الكلام.
- ❖ شخصية المتكلم والسامع وتكونيهما الثقافي، وكذا من يشهد الكلام من غيرهم، إن وجدوا، وبيان مدى علاقتهم بالسلوك اللغوي، وهل يقتصر دورهم على مجرد الشهود؟ والنصوص التي تصدر عنهم.

- ٢ - الأشياء وثيقة الصلة بال موقف: وهي العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة البالغة، والسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي، نحو: مكان الكلام وزمانه والوضع السياسي.... وكل ما يطرأ أثناء الكلام مما يتصل بالموقف الكلامي أيًّا كانت درجته.
- ٣ - أثر الحديث الكلامي في المشتركين: كالإقناع أو الألم، أو الأغراء، أو الضحك.... الخ وبذلك قدم (فيرث) أساساً دقيقة لسياق الحال.

ثانياً: وجوب تحديد بيئة الكلام المدروس، تحديداً دقيقاً، حتى تضمن عدم الخلط بين لغة وأخرى، أو لهجة وأخرى، أو بين مستوى كلامي ومستوى آخر، لأن من شأن هذا الخلط أن يؤدي إلى نتائج مضطربة غير دقيقة، ومن ثم يجب تحديد البيئة الاجتماعية أو الثقافية، التي تحضن اللغة المراد دراستها، ذلك أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والثقافة التي تحضنها، وهو ما يمكن أن نسميه بالسياق الثقافي، وهو أمر هام للفصل بين المستويات اللغوية، كلغة المثقفين، ولغة العوام، أو لغة الشعر، ولغة التر.

ثالثاً: وجوب النظر إلى الكلام اللغوي على مراحل؛ لأنه مكون من أحداث لغوية مركبة، أو معقدة، وهي فروع اللغة المختلفة. وإتباع هذا المنهج يوفر اليسر والسهولة في تحليل الأحداث اللغوية، والوصول إلى خواص الكلام المدروس ؛ إذ تقود كل مرحلة إلى التي تليها وصولاً إلى المعنى الوظيفي.

وهذا المعنى لا يمثل سوى حقائق ناقصة من المعنى لا يكتمل إلا بمحاجحة عنصر المقام، أو المعنى الاجتماعي، وصولاً إلى المعنى الدلالي.

إن نظرية (فيرث) السياقية تتعلق في دراسة السياق من خلال مجموعة الوظائف اللغوية: « الصوتية - المورفولوجية - النحوية - المعجمية - الدلالية، فيدرس المعنى على المستويات جميعها، ويجب أن ترتبط بسياق الحال، ولقد أعطى فيرث اهتماماً كبيراً للسياق، وعده الأساس لعلم الدلالة.

وقد اتبع (فيرث) علماء آخرين (Mitchel , Sinclair , Haliday )<sup>(١)</sup>.

وذكر Leech أن فيرث تأثر في نظريته السياقية بالانתרופولوجي البولندي المولد (مالينوفسكي) (B.Malinowski) الذي عرف عنه – في دراسته للدور الذي تؤديه اللغة في المجتمعات البدائية: أنه يعالج اللغة كصيغة من الحركة، وليس كأداة للانعكاس. اللغة في حركتها، والمعنى كما يستعمل، يمكن أن ينظر إليهما على أنها شعار مزدوج لمدرسته الفكرية<sup>(١)</sup>.

«وقد أيدت الفلسفة النظرية السياقية (فيرث) كالفيلسوف Wittgenstein كون معنى الكلمة هو استعمالها في اللغة»<sup>(٢)</sup>.

ولقد دعا هاليداي (Halliday) إلى «الارتباط الاعتيادي لكلمة ما، في لغة ما، بكلمات أخرى معينة»<sup>(٣)</sup>. وهذا ما يقصد به التساوق أو الرصف (Collocation)، اقتصر فيها على السياق اللغوي، فتحديد الكلمة عند هاليداي تعتمد على النظر إلى مجموعة الكلمات التي تقع معها في السياق اللغوي. «معنى كلمة (منصهر) يرتبط بمجموعة من الكلمات: حديد – نحاس – ذهب – فضة، ولكن ليس مع «جلد» مطلقاً. وعدم تلاؤم «جلد» مع هذه المجموعة لا يكفي لعدم صحة الارتباط، أو توافق الوقع بين «جلد» و«منصهر».

ولذا يلجأ إلى الدليل الشكلي لإثبات عدم الملاءمة. وسيثبت الدليل الشكلي أن الحديد والنحاس والذهب... تتقاسم عدداً من الترابطات مثل الصلابة، والثقل، والبريق، والبرودة... التي لا توجد في مجموعة الجلد، وإنما يوجد بدلاً منها صفات الخفة والليونة وانطفاء اللون»<sup>(٤)</sup>.

وأما «ستيفن أولمان» فقد أدرك أهمية السياق في فهم النصوص اللغوية، إلا أنه حذر من المبالغة من الذين يدعون أن الكلمة معزولة عن السياق، ليس لها معنى على الإطلاق، يقول أولمان: «كتيراً ما يرددون القول بأن الكلمات لا معنى لها على الإطلاق خارج مكانها في النظم، يقول القائل عندما أستعمل كلمة يكون معناها هو الذي اختاره لها فقط لا أكثر، ولا أقل»<sup>(٥)</sup>.

<sup>(١)</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٧٢.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه، ص ٧١ - ٧٢.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه، ص ٧٤.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه، ص ٧٤.

<sup>(٥)</sup> ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ٥٥.

ولقد أدرك أولمان أهمية السياق في فهم النصوص اللغوية لكنه لم ينكر وجود معنى للكلمة في المعجم: «فالكلمات المفردة لا معنى لها على الإطلاق. كيف تصنف المعاجم إذا لم يكن لهذه الكلمات معانٍ؟ إننا لا ننكر أن كثيراً من الكلمات يعتريها الغموض الشديد، وأن ألوانها المعنوية غالباً ما تكون مائعة، وغير محددة تحديداً دقيقاً، ولكن هذه الكلمات مع ذلك لا بد أن يكون لها معنى، أو عدة معانٍ مركبة ثابتة»<sup>(١)</sup>.

فهو يرى أن الكلمة خارج السياق لها معنى، وعندما توضع في سياق تشارك مع المعنى الذي فرضه السياق: «فالسياق هو الذي يساعدنا على إدراك التبادل بين المعانٍ الموضوعية والمعانٍ العاطفية والانفعالية»<sup>(٢)</sup>.

وعلى الرغم من ذلك فقد حدد مفهوم السياق: « بأنه ينبغي ألا يقتصر على الكلمات والجمل الحقيقة (السابقة واللاحقة) بل يشمل القطعة كلها والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل – بوجه من الوجوه – كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات. والعناصر غير اللغوية المتعلقة بالمقام الذي تُنطق فيه الكلمة، لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشأن»<sup>(٣)</sup>.

إن هذه العوامل لو طبقت على السياق بدقة: «لأمكِن التخلص من الاقتباسات والترجمات والتفسيرات الكثيرة الخاطئة»<sup>(٤)</sup>.

ويؤكّد أولمان على أهمية السياق بقوله: إن نظرية السياق – إذا طبقت بحكمة – تمثل حجر الأساس في علم المعنى، وقد قادت بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة في هذا الشأن، إنما مثلاً قد أحدثت ثورة في طرق التحليل الأدبي، ومكنت الدراسة التاريخية للمعنى من الاستناد إلى أسس حديثة أكثر ثباتاً... وفوق هذا كله، قد وضعت لنا نظرية السياق مقاييس لشرح الكلمات وتوضيحها عن طريق التمسك بما سماه الأستاذ (فيرث) ترتيب الحقائق في سلسلة من السياقات، أي: سياقات ينطوي كل واحد منها ضمن سياق آخر، وكل واحد منها وظيفة لنفسه، وهو عضو في سياق أكبر، وفي كل السياقات الأخرى وله مكانه الخاص فيما يمكن أن نسميه سياق الثقافة.

<sup>(١)</sup> المرجع نفسه، ص ٥٥.

<sup>(٢)</sup> سبنن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ٥٦.

<sup>(٣)</sup> المصدر نفسه، ص ٥٥.

<sup>(٤)</sup> المصدر نفسه، ص ٥٥.

والحق أن هذا المنهج طموح إلى درجة لا نستطيع معها في كثير من الأحيان إلا تحقيق جانب واحد منه فقط، ولكنه مع ذلك يمدنا بمعايير تمكننا من الحكم على النتائج الحقيقة حكماً صحيحاً<sup>(١)</sup>، وفي هذا الكلام تأكيد على أهمية السياق عند أولمان، في فهم المعاني والدلالات في النصوص اللغوية، لذا كان أولمان حريصاً على التنبيه على أن المنهجين التحليلي والسيافي ليسا متضاربين، وإنما يمثلان خطوتين متتاليتين في نفس الاتجاه<sup>(٢)</sup>.

ومن الغربيين من أنكر أهمية السياق في كشف المعانٍ، ومن أبرزهم بالمر: الذي قدم بدليلاً عن السياق بقوله: «عندما نهیئ جملة أخرى بمعنى مشابه، أو تفسيراً لها، وهذا لا يعني أنها حددنا جملتين، وقلنا: إن لها معنى واحداً، فإننا سنكون قد حددنا كياناً بحدراً اسمه المعنى»<sup>(٣)</sup>، وعليه يمكن فهم جملة ما دون معرفة السياق، لمنتها معنى مستقلأً بها.

### السياق عند اللغويين العرب الحديثين:

تفاعل اللغويون العرب الحديثون مع اللغويين الغربيين، فشرعوا في دراسة النظريات الدلالية ومنها نظرية السياق ومن أهم اللغويين العرب الحديثين «تمام حسان» الذي تحدث عن السياق: «من خلال ربطه بين الشكل والوظيفة في حديثه عن المخاورة في السياق، أي: دراسة الكلمة عن طريق المخاورة في السياق بوصفها نواة الدلالة، أو لأنها ذات معنى معجمي، وفرق بين المعنى المعجمي والمعنى الوظيفي»<sup>(٤)</sup>.

ووضع مسائل الربط في السياق على النحو التالي:

- وسائل التماسك السيافي.

- وسائل التوافق السيافي.

- وسائل التأثير السيافي<sup>(٥)</sup>.

وقد جعل المعنى الدلالي يرتكز على المعنى المقالى، والمعنى المقامى وفق الشكل الذي يوضح العلاقة

بينهما:

<sup>(١)</sup> ستي芬 أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص ٥٩.

<sup>(٢)</sup> بنظر أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٧٢ - ٧٣.

<sup>(٣)</sup> بالمر، علم الدلالة، ص ٥٧.

<sup>(٤)</sup> تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، ص ١٦٣.

<sup>(٥)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٣٣.

### المعن الدلالي<sup>(١)</sup>

المعن المقامي	المعن المقالي
وهو مكون من ظروف أداء المقال	+ وهو مكون من المعن الوظيفي
وهي التي تشتمل على القرائن الحالية (وكل ذلك يسمى المقام)	المعن المعجمي وهو يشمل القرائن المقالية كلما وجدت (منها ما هو معنوي وما هو لفظي) وأمام القرائن المعنوية في المقالي فهي خمسة أنواع: قريبة الإسناد: علاقة المبتدأ بالخبر، الفعل والفاعل. قريبة التخصيص: التعديل في المفعول معه. قريبة المخالفة: المتصوبات وتغيير المعن بتغييرها إلى المرفوعات. قريبة النسبة: معانٍ حروف الجر التي بها تنتسب معانٍ الأفعال إلى الأسماء. القريبة التبعية: الصفة، التوكيد، البدل، العطف.
وأما القرائن اللفظية: فهي العالمة الإعرابية، الرتبة، مبني الصيغة، المطابقة، الربط، التضام، الأداة، والنغمـة <sup>(٢)</sup> ، وقد أدخل إلى: «معنى "المقام" المعن الاجتماعي الذي هو شرط لاكتمال المعن الدلالي» <sup>(٣)</sup> .	ومثال ذلك «قد تعلم أن «يا» من حروف النداء وأن كلمة «سلام» اسم من أسماء الله تعالى، وهي كذلك ضد الحرب. فإذا أخذنا المعن الوظيفي لأداة النداء، والمعنى المعجمي لكلمة سلام حين ننادي «يا سلام» فإن ظاهر النص أنت ننادي الله سبحانه. ولكن هذه العبارة صالحة لأن تدخل في مقامات اجتماعية كبيرة، ومع كل مقام منها تختلف النغمة التي تصحب نطق العبارة، فتقابل هذه العبارة في مقام التأثر، وفي مقام التشكيك، وفي مقام السخط، وفي مقام الطرف، وفي مقام الإعجاب...» <sup>(٤)</sup> .

وتحدث عن نوع المقامات التي تكمل الطابع الاجتماعي، فـ«ثام حسان»: «جعل المقام مركباً  
والموقف بسيطاً كالمثال الذي قال فيه الرجل لزوجته: "أهلاً بالجميلة" أن الاحتمالات التي تحتملها هذه

<sup>(١)</sup> ثام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٣٩.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٣١ - ٢٤٠.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٢.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٥.

التحية تتسع بتنوع المقامات من مقام غزل، إلى مقام توبيخ، إلى مقام تعبير، ولا يمكن لواحد من هذه المعانٍ أن يؤخذ أخذًاً مباشراً من المعنى المعجمي لكلمة "أهلًا"، ولا المعنى المعجمي لكلمة "الجميلة"، ولا من المعنى الوظيفي لأي منهما، ولا للباء التي ربطت بينهما في السياق «<sup>(١)</sup>». إنَّ المعنى الذي يتوجب علينا فهمه مأخوذ من المقام لا من المقال.

والعبارة نفسها: «"أهلًا بالجميلة" يختلف المقام معه عن الذي يقولها لفرسه عندما يراها، أو لزوجته، فمقام توجيه هذه العبارة للفرس هو مقام الترويض، أو...، أو مقام بالنسبة للزوجة فالمعنى يختلف بحسب المقام الاجتماعي، فقد قال في مقام الغزل والتوبيخ والدمامة...»<sup>(٢)</sup>.

ويتحدث قام حسان عن الفرق الواضح بين المقام والموقف، فالمقام عام، والموقف خاص، فهو يشمل: «مقام الدعاء والصلة وتقيد الموعيد والعنوانات وأرقام التليفون في المفكرة، وكالقراءة في الخلوة، ونحوها هو ما يعزز الطابع الاجتماعي الواضح، حتى إن هذه المواقف لتصلح أن تسمى مواقف فردية لا مقامات اجتماعية»<sup>(٣)</sup>.

ومثال ذلك: «أن تقود سيارتك بنفسك، ثم تجد أمامك شخصاً آخر يقود سيارة فلا يلتزم بها قواعد المرور، ويسبب لك شيئاً من الارتباك، فإذا بك تصب سيلًا من الاحتجاجات والشتائم المسموعة بالنسبة إليك أنت فقط في السيارة، وهذا موقف فردي لا يتواافق له عناصر المقام الاجتماعي»<sup>(٤)</sup>.

أما المقامات الاجتماعية: فـ«يتبادل الناس فيها الكلام، ولكنهم لا يقصدون به أكثر من شغل الوقت وحل موقف اجتماعي.... والكلام الذي يقال في هذا المقام ليس مقصوداً لناته، لذلك يكون موضوعه الطقس أو السياسة، أو أي موضوع عام آخر والحقائق التي يشتمل عليها هذا الموضوع معروفة عند طرفي الحادثة فلا يفيد أحدهما من سماعها أي قدر من المعلومات الجديدة، لكن كلاً من الطرفين يلغو رفعاً للحرج الذي يتزعمه نتيجة للصمت»<sup>(٥)</sup>. فمواضيع هذه المقامات عامة وليس شخصية.

<sup>(١)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٤ - ٣٤٥.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٢.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٢.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٢ - ٣٤٣.

<sup>(٥)</sup> المرجع نفسه، ص ٣٤٣.

ويورد قام حسان بعض الظواهر السياقية المختلفة في اللغة العربية، منها ما يتعلق بالنظام الصوتي للغة العربية بقوله: «التطبيق العملي لنظام اللغة قد يشتمل على دال ساكنة متبوعة ببناء متحركة، وهنا نجد أن تجاوز الحرفين على هذا النحو يتسبب في صعوبة عضوية تتحدى محاولة المحافظة على ما فرره النظام، كما يتسبب التقاء المترادفين دائمًا في احتمال اللبس».

ولو حاولنا في نطقهما عبئًا أن نرضي مطالب النظام، لأن جهر الدال الساكنة المتبوعة ببناء متحركة أمر ثقيل التحقيق في النطق، وهنا تظهر مشكلة من مشاكل التطبيق يجعلها السياق بظاهره الإدغام فتكون الدال والباء في النطق كالتاء المشددة تماماً (قعدت - قَعْتُ) والإدغام الذي ذكرناه واحدة من الظواهر السياقية التي تحمل مشاكل النظام اللغوي»<sup>(١)</sup>.

ثم يتبع ليقدم المزيد من الإيضاح أن: «ثقل العملية العضوية ليست سبباً في حدوث الظواهر السياقية جميعاً، لأن بعضها لو نفذ في نطقه النظام كما هو، لم يخس ثقل العملية النطقية في نطقه أبداً، فلو أن المتكلّم عزف عن الوقف بالسكون وأعطى الحرف الأخير حركته التي أعطاها النظام إليها لما كان في ذلك أي نوع من أنواع الثقل من الناحية العضوية، بل على العكس من ذلك تماماً نرى قوافي الشعر تأبى فعلاً تطبيق ظاهرة الوقف بالسكون ونحوه في الكثير جداً من الحالات، ولها في ذلك نظام فرعي عروضي خاص بها»<sup>(٢)</sup>.

وبعبارة شاملة يقول: «إن الأسس التي تحكم في تحقيق الظواهر السياقية إنما هو: كراهية التقاء صوتين أو مبنيين يتنافى التقاوهما مع أمن اللبس، أو مع النون الصياغي للفصحي فتحدث الظاهرة لعلاج موقف التقى فيه هذان الأمران فعلاً، وذلك نتيجة لما قضى به أحد أنظمة اللغة للمبني خارج السياق»<sup>(٣)</sup>.

وبذلك عرفت اللغة العربية: بمحرصها على التناقض وكرهها التناقض والتماثل، فأما كراهية التناقض، فلأنه ينافي النون الصياغي، وأما كراهية التماثل، فلأنه يؤدي إلى اللبس<sup>(٤)</sup>.

وأما عن ظاهرة التأليف فقد تحدث تمام حسان: أن الكلمة العربية عند الأقدمين إذا أريد لها أن تكون فصيحة مقبولة فإنها تتطلب في مخارج حروفها أن تكون متناسقة، ولا تتسامح اللغة فتتخلى عن هذا المطلب إلا في أضيق الحدود، وفي حالات الزيادة والإلصاق ونحوها<sup>(١)</sup>.

<sup>(١)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٦٢ - ٢٦٣.

<sup>(٢)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

<sup>(٣)</sup> المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

<sup>(٤)</sup> ينظر المصدر نفسه، ص ٢٦٤ - ٢٦٥.

إن ظاهرة التأليف الذي تحدث عنها ترتبط بتناسق مخارج حروف الكلمة مع بعضها: « وهذه الظاهرة هي التي استعان بها القدماء من نقاد الأدب في الكشف عما سموه « التنافر اللغظي »، وعلى أساسها بنوا نقدمهم لكلمة « مُستشررات »<sup>(٢)</sup> التي وردت في معلقة امرئ القيس والعبارة: « وليس قرب قبر حرب قبر » ومرجع كل ذلك إنما هو إلى النونق العربي الذي يتجه إلى ما اصططلحنا على تسميتها « كراهية التضاد أو التنافر »<sup>(٣)</sup>.

ومن أبرز الظواهر التي تلعب دوراً في كشف المعانى والتمييز بينهما هو النبر والتغيم. والنبر بحكم التعريف: « ازدياد وضوح جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها »<sup>(٤)</sup>.

وقد استخدمت اللغة العربية النبر للتمييز بين المعانى بعضها عن بعض: فاللغة العربية لا تفرق بالنبر بين الأسماء والأفعال، أي: أنها لا تعطي النبر معنى وظيفياً في الصيغة أو في الكلمة، ولكنها تمنحه معنى وظيفياً في الكلام، أي: في معنى الجملة ويتبين ذلك إذا قارنا في النطق بين جملتين (أذكرا الله) و(أذكري الله)، فالمعلوم أن هذا الموضع من الواقع التي تفقد فيها الياء، فتصبح مقدار الكسرة في الكلام متلها في ذلك مثل الياء في عبارة « القاضي الفاضل ».

ومن هنا تصبح أحوال الأصوات في الجملتين واحدة، وتتصبح فرصة اللبس سانحة هنا، فلا يعرف السامع ما إذا كان المتكلم يخاطب رجلاً أو امرأة، هنا يتدخل النبر في الجملة الأولى على مقطع همرة الوصل، ويكون في الجملة الثانية على مقطع الكاف ليدل على طول الياء، لأن النبر يقع على ما قبل الآخر إذا كان المقطع الأخير متوسطاً (رى).

وما قبل الآخر قصيراً (ك) فيكون النبر هنا ذا وظيفة تشبه وظيفة حركة الدليل على المحنوف في نحو «تسعون» حيث تدل الفتحة على ألف « سعي » المحنوفة<sup>(٥)</sup>.

ولئن اعتبر التغيم جزءاً من النظام النحوي للغة، إلا أنه عنصر هام من عناصر السياق على المستوى الصوتي، فاللغيم يفرق بين معانى العبارات والكلمات ويتبين ذلك عندما: « يعمد المتكلم إلى التظاهر بأمر هو عكس ما يتطلب الموقف من تغيم، كأن يقص المتكلم أمر حادثة مات فيها عدد من أصحابه وأقربائه، ولكنه يريد أن يكون هادئاً في سرد القصة لثلا يثير أحزان السامعين بصورة أشد، فتصطفع

<sup>(١)</sup> ينظر المرجع نفسه، ص ٢٦٥.

<sup>(٢)</sup> الشاهد: غداة مستشررات إلى العلا نصل المدارى في مثنى ومرسل، ديوان امرئ القيس، ص ١٧.

<sup>(٣)</sup> ثامن حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٢٦٩.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه، ص ١٧٠.

<sup>(٥)</sup> ينظر ثامن حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٠٨.

هذا الكلام الذي يتحمل نغمة الحسرة والجرع نغمة أخرى فيها هدوء وقاسك. فهنا تعطى الجملة وظيفة جديدة ونغمة غير نغمتها التي في النظام، ويكون التغييم ظاهرة سياقية»<sup>(١)</sup>.

ويُستعمل التغييم بصورة تظهر العلاقة بين الكلمة التي تقال ومعناها الذي سيقت له، فإذا قال: «بلاد بعيدة عبر عن شدة البعد بعد الياء مداً طويلاً، وكذلك الفتحة التي بعدها من كلمة «بعيدة» ونطق الياء والفتحة على نغمة واحدة مسطحة عالية نوعاً ما»<sup>(٢)</sup>.

وقد أفرد أحمد مختار عمر قسماً خاصاً بنظرية السياق في كتابه "علم الدلالة"، ذاكراً التعريفات الكثيرة لعناصر السياق، ومعدداً أنواع السياق، وهي: السياق اللغوي – السياق العاطفي – سياق الحال – السياق الثقافي<sup>(٣)</sup>.

وحدد منهج فيرث السياقي وتحديده لمصطلح الموقف، وراح يقارن منهج ستيفن أوبلان، وترجم نصوصاً لهذه النظرية وحدد نظرية الرصف لدى فيرث<sup>(٤)</sup>.

#### الخاتمة

ينطلق السياق من دراسة تحديد المعنى اللغوي الذي توضع فيه الكلمات، ويليه تحديد السياق غير اللغوي، فالسياق في علم اللغة يشمل دراسة المستويات الصرفية والنحوية والصوتية والمعجمية بالإضافة إلى ما يحيط بالنص من ظروف وأحوال.

وقد تناول العلماء العرب من بلاغيين ولغوين ظاهرة السياق وأثره على المعنى، واهتموا بها لصلتها الوثيقة بالقرآن الكريم، فاكتفوا بالتطبيق لا بالتنظير للاهتمام بفهم المعاني القرآنية، فصرحوا بذلك السياق وقرائته «السياق اللغوي»، وذكروا المقام والحال وأرادوا به السياق المحيط بالحدث الكلامي. وتلتقي نظرية السياق عند الغربيين بمفهوم السياق عند العرب القدامى كابن جني والجرجاني وغيرهما.

<sup>(١)</sup> المصدر نفسه، ص ٣٠٩ - ٣١٠.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه، ص ٣١٠ .

<sup>(٣)</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٦٩ - ٧١.

<sup>(٤)</sup> المرجع نفسه، ص ٧٤ - ٧٨.

فقد أدرك ابن جيني مفهوم السياق الاجتماعي « سياق الحال »، أي: معرفة ظروف الكلام في الكشف عن الدلالة، فعلى المحدد للمعنى « أن يحيط بالظروف التي تحيط بالكلام، فيجمع بين السامع والظروف التي تنبئ عن المشاهدة والحضور »<sup>(١)</sup>.

وضرب ابن جيني مثلاً على أهمية معرفة سياق الحال بقوله: « رفع عقيرته، إذا رفع صوته... وإنما هو أنّ رجلاً قطعت إحدى رجليه فرفعها ووضعها على الأخرى، ثم نادى وصرخ بأعلى صوته، فقال الناس: رفع عقيرته، أي: رجله المعقورة...، ألا تستفيد بذلك المشاهدة وذلك الحضور، ما لا تؤديه الحكايات، ولا تضبطه الروايات، فتضطر إلى قصود العرب، وغواص ما في أنفسها حتى لو حلف منهم حالف على غرض دلته عليه إشارة لا عبارة، لكان عند نفسه وعند جميع من يحضر حاله صادقاً فيه غير متهم الرأي والعقل، فهذا حديث ما غاب عنا، فلم ينقل إلينا، وكأنه حاضر معنا مناج لنا»<sup>(٢)</sup>.  
لقد تبين للقارئ أن معرفة الملابسات الخفية بالكلام لها أهميتها الواضحة في فهم العبارة وتوجيهها الوجهة المعنية الدقيقة.

وقد التقت نظرية النظم عند الجرجاني (٤٧١هـ) مع نظرية السياق عند فيرث في تعريف المعنى فيعرف الجرجاني في نظرية النظم السياق بأنه: « تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض »<sup>(٣)</sup>.

ويقول الجرجاني: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف منهاجه التي تُهْجِّج فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلُّ بشيء منها»<sup>(٤)</sup>.

وقد تقدم فيرث بما يوافق الجرجاني في تعريفه للمعنى، إذ نظر إلى المعنى على أنه نتيجة علاقات متشابكة متداخلة، «فالمعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي: وضعها في سياقات مختلفة»<sup>(٥)</sup>.

(١) عبد الرحيم، فقه اللغة في الكتب العربية، ص ١٦٧.

(٢) أبو الفتح عثمان بن جيني (٥٣٩٢هـ)، الخصائص، ١م، ص ٢٦٢.

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ١٥.

(٤) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص ٧٠.

(٥) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص ٦٨.

وتبقى في طيات كتب علماء اللغة العرب العديد من الجوانب التي تبعد فكرة جفاف الدرس اللغوي العربي عن الدرس اللغوي الحديث، إلا أن نظارات العلماء العرب القدامي ظلت في كتب التراث، متفرقة، غير مؤطرة بنظرية، إلى أن جاء علماء اللغة الغربيون وعلى رأسهم فيرث ليؤسس نظرية لغوية متكاملة، أقنعت الباحثين عامة، الذين درسوا السياق متاثرين بنظرية السياق عند فيرث. كما ظهر ذلك في أعمالهم، ورغم تأثر علماء العرب بالمحدثين بهذه النظرية إلا أنهم يقررون في كتبهم بأصالة التفكير اللغوي والنحواني عند علمائنا القدامي، يقول ثامن حسان: «ولم يكن مالينوفسكي وهو يصوغ مصطلحه الشهير (Context of situation) يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أو ما فوقها، إنَّ الذين عرّفوا هذا المفهوم قبله سجلوه في كتبهم تحت اصطلاح (المقام) ولكن كتبهم هذه لم تجد من الدعاية على المستوى العالمي ما وجده اصطلاح مالينوفسكي من تلك الدعاية، بسبب انتشار نفوذ العالم الغربي في كل الاتجاهات»<sup>(١)</sup>.

وبعد ذلك نقول: إن للسياق مكانة متميزة في الدراسات اللغوية القديمة والحديثة وذلك لما له من أهمية في الكشف عن المعنى، وفهم مقاصد الكلام ودلاته.

(١) ثامن حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٣٧٢.

### قائمة المصادر والمراجع

١. ابن جني، عثمان أبو الفتح (ت ٥٣٩٢ھ)، **الخصائص**، تحر. عبد الحميد هنداوي، الطبعة الثانية، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣ م.
٢. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، **لسان العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠ م.
٣. أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، تر. كمال بشر، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الشباب، ١٩٧٢ م.
٤. أحمد، يحيى، **الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة**، مجلة عالم الفكر، بيروت: م، ٢، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤ م.
٥. بالمر ف. ر، **علم الدلالة**، إطار جديد، تر. صبرى السيد، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٩ م.
٦. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، علق عليه السيد محمد رشيد رضا، د. ط، بيروت، لبنان: دار المعرفة.
٧. حسان، تمام، **مناهج البحث في اللغة**، الدار البيضاء: دار الثقافة، ١٩٨٦ م.
٨. حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، د. ط، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٣ م.
٩. الخولي، محمد علي، **معجم علم اللغة النظري**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٢ م.
١٠. الراجحي، عبدة، **فقه اللغة في الكتب العربية**، د. ط، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٩ م.
١١. هـ. روبيز، **موجز تاريخ علم اللغة في الغرب**، تر. أحمد عوض، الكويت: عالم المعرفة، ١٤١٨ هـ، ١٩٩٧ م، العدد ٢٢٧.
١٢. الزمخشري، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر (٥٥٣٨ھ)، **أساس البلاغة**، قراءة وضبط وشرح محمد نبيل طريفى، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٤٣٠ هـ، ٢٠٠٩ م.
١٣. السعران، محمود، **علم اللغة - مقدمة للقارئ العربي** -، د. ط، تصوير جامعة حلب، ١٩٩٤ م.
١٤. عمر، أحمد مختار، **علم الدلالة**، الطبعة الأولى، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢ م.
١٥. عياد، محمد شكري، **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية**، د. ط، الرياض: دار المريخ للنشر، ١٩٨٤ م.
١٦. فنريس جـ، **اللغة**، تر. عبد الحميد الدواхи، محمد القصاص، د. ط، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٠ م.



---

١٨ ملامح نظرية السياق في الدرس اللغوي الحديث ..... محمد إسماعيل بصل وفاطمة بلة

---

١٧. القيس، امرؤ، ديوان امرئ القيس، تتح. محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف، ١٩٦٤ م.
١٨. لانز، جون، علم الدلالة الفصلان التاسع والعشر من كتاب مقدمة في علم اللغة النظري، تر، مجيد عبد الحليم الماشطة، وحليم حسين فالح، وكاظم حسن باقر، جامعة البصرة، كلية الآداب، ١٩٨٠ م.
١٩. مجاهد، عبد الكريم، الدلالة اللغوية عند العرب، د.ط، الأردن: دار الضياء، ١٩٨٥ م.

## ویژگی های بافت در مطالعات زبان شناسی جدید

محمد اسماعیل بصل<sup>\*</sup> و فاطمه بله<sup>\*\*</sup>

تحقیق و پژوهش درباره بافت، محدوده وسیعی از مطالعات زبان شناسی معاصر را به خود اختصاص داد و به تلاش های بسیاری از علمای قدیم و جدید علم لغت پیوند خورد. تا این که به دست دانشمند انگلیسی فیرث، به نظریه ای پیشرفته تبدیل شد. دانشمندان قدیم از دیرباز بدون اهمال در شرایط حاکم بر فضای سخن و از خلال ارتباط مقام و مقال توجه زیادی به بافت و مقدار تاثیر آن برمونداشتند. آنها بر این باور بودند که لفظ جدای از بافت و سیاق به تنها بی نمی تواند حق معنا را ادا کند.

این منطق در نزد مهمترین اسطوره های سیاق چون جا حظ و ابن جنی و جرجانی بروز یافت. جرجانی نظریه نظم را که بر پایه بررسی بافت و سیاق استوار است ابداع نمود تا نشان دهد اندیشه های علمای قدیم صلاحیت آن را دارند که نظریه ای تکامل یافته باشند. البته این تلاش های آنها با علمی از قبیل تفسیر و علوم قرآن، حدیث، بلاغت، نحو، لغت، صرف و... که مشمول میراث کهن عربی هستند پذیدار گشت. اما فیرث نظریه سیاق را تغییرداد تا یک نظریه پیشرفتی از آن بسازد که علمای زبان شناس عرب و غرب از آن متاثر گردند. این مقاله به ویژگی های بافت در مطالعات زبان شناسی جدید علمای غرب پیش از فیرث و بعد از وی و عرب های متاثر از مطالعات زبان شناسی غرب می پردازد.

**کلیدواژه:** سیاق ، نظریه نظم ، مقام ، مقال .

\* استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تبریز، لاذقیه، سوریه.

\*\* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه تبریز، لاذقیه، سوریه ، 0932584656 .

تاریخ دریافت: 1393/04/02 ه.ش = 06/09/2013 م تاریخ پذیرش: 1393/09/06 ه.ش = 27/11/2013

## Abstracts in English

### Aspects of “Context” in the Modern Linguistic Studies

Mohammad Ismail-Bassal<sup>\*</sup>, Fatema Ballah<sup>\*\*</sup>

#### Abstract

The study of “context” has obtained a significant place in contemporary linguistic studies and many linguistic scholars, both in early and modern times, spent much effort on this domain until it became a fully-fledged theory by the English scholar Firth. In the past, scholars paid attention to the “Context” and its effect on the meaning studied the conditions surrounding the speech context .They considered the relation between the level of discourse and words. They found that pronunciation does not express the meaning if the context is disregarded. This principle was followed by a number of scholars: Aljahez, Ibn Jinni, Abdulkaher and Al-Jorjany, who established the Theory of Composition, which refers to the integration of “Context” and ideas to constitute an integral theory. Their effort realized in the content of the Arabic cultural heritage such as explication, Koranic studies, hadith, rhetoric, syntax and morphology. In modern linguistic studies, Firth developed the Theory of “Context” and make it a comprehensive linguistic theory that affected Arab as well as Western Linguists who followed him. This research deals with aspects of “Context” in the work of Western linguists before and after Firth, and Arab linguists who highly admired Western linguistic studies.

**Keywords:** Context, Level of Discourse, Semantic, Theory of Composition

<sup>\*</sup>- Professor, Tishreen University, Syria.

<sup>\*\*</sup>- Doctoral Student in Arabic Language & Literature, Tishreen University, Syria.

## عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي

الدكتور فرهاد رجبي\* وشهرام دلشاد\*\*

### الملخص

توطدت العلاقة بين الشعر والقصة منذ القديم، بما لم تكن القصة رائجةً في الأدب العربي قديماً فتجد شعراء يحكون في ثنياً أشعارهم حكايات وقصصاً. ومع رواج القصة والفنون السردية أصبحت القصة الشعرية أهم أساليب البيان الشعري في الشعر الحديث كما أصبحت وسيلة ناجحة من وسائل القناع والتناص. والقصيدة الحرة مما تحتوي على الروح الجماعية وتتسم بالبنية الدرامية على عكس الشعر القديم القائم على الذات الفردية؛ تقتضي هذه البنية إلى تشكيل البناء القصصي.

نقصد في هذه الدراسة تبيان عناصر القصة في شعر عبد الوهاب البياتي مهتمين بأربع قصائد: «عن وضاح اليمن والحب والموت» وقصيدة «موت المتنبي» و«مخنون عائشة» و«عذاب الحلاج» معتمدين المنهج الوصفي – التحليلي. فقد عُنى البياتي عنابة فائقة بالبناء السردي والدرامي وجاء بالمشكلات السردية. نجد أنه يروي بدل أن يشعره فقد تضافرت في قصائده القصصية عناصر القصة فهو كالسارد يتوقف على الشخصية ويخرجها من الغنائية إلى الروائية ويزوّدتها بانفعالات وأبعاد مختلفة كما يهتم بتكون الحيز القصصي والزمن. والقصة عنده مكتسبة من التاريخ والأدب والأسطورة ويتغذى الشاعر من التاريخ دائماً.

**كلمات مفتاحية:** الدراما، عبد الوهاب البياتي، القصة، القصيدة الحرة.

### المقدمة

القصة الشعرية لا تختلف عن القصة وخصائصها وعنصرها بشكل عام فهي تشمل على جميع خصائصها حتى تضيف على خصائص القصة ميزة الإيحائية والموزونية التي يتسم بها الشعر. فيقوم الشاعر بدمج، في قصيده، بدمج خصائص الشعر والقصة. إذن المقصود بالقصة في الشعر، هو استخدام الشاعر الغنائي الأساليب القصصية في شعره. تسوق تلك الأساليب شعره نحو القص والحكى. والواقع إذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم والشعر الجاهلي خاصة، لعثينا فيه على أجزاء كثيرة من قصائد

\* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، رشت، إيران. (الكاتب المسؤول)، farhadrajabi133@yahoo.com

\*\* - طالب في مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة بو على سينا، همدان، إيران.

ناریخ الوصول: ١١/١١/٢٠١٤م تاریخ القبول: ٠١/٠٩/١٣٩٣هـ.ش = ٢٢/١١/٢٠١٤م

تتجلى فيها ملامح القصة وسماتها العامة. ولو أجلنا طرفاً في معلقة «عنترة بن شداد»، شاعر البطولة والشجاعة، لرأينا يقص على عبلة أخباره في الحروب وما أبلغه فيها. فإذا نفتّش في الشعر المعاصر خاصة عند شعراء النهضة سنجد أنّ هؤلاء الشعراء عالجووا القصة الشعرية وامتازوا بموهبة خاصة مكتنهم أن يجمعوا بين هذين الفنين بأسلوب مشرق محيب، وهكذا اتسعت آفاق القصة في الشعر العربي المعاصر، وتعددت موضوعاتها وتنوعت مصادرها، فاستقت من التاريخ والأسطورة. استمرَّ توظيف القصة وعناصرها لدى شعراء الحداثة في أشعارهم وساق نحو امتزاج العناصر القصصية والغائية. يتطرق شعراء الحداثة إلى البناء القصصي عبر تقنية القناع والتناص أو لتويع القصيدة الحرة إلى الطابع الدرامي عامّة. إذن تأتي أهمية السرد في الشعر الحديث من خلال توظيفه المزايا السردية المختلفة. فنجد أن القصيدة الحديثة لم تعد مقتصرة على صوت واحد وهو صوت الشاعر، وإنما أصبحت تحمل أصواتاً مختلفة.

لا بدّ أن نذكر بأن البناء القصصي لا يعني أن تتحول القصيدة إلى قصة أو رواية، فينصرف الشاعر إلى مقومات العمل القصصي والروائي ويشتّد في أثرها ليحشرها في قصيده، مهملاً جوانب فنية في القصيدة، فيكون بناؤها وصفياً بارداً لا يتميز بالإتقان في توزيع الأصوات، وإدارة الأحداث، وتحريك الشخصوص، بحيث يرقى إلى الأعمال القصصية ولا هو من البراعة والكثافة والتركيز، بحيث يبقى عملاً شعرياً ممِيزاً<sup>١</sup>. إذ ليس غرض الشاعر القصة من حيث هي قصة لأنّ «القصيدة ليست ذات غایات بيانية أو سردية وإنْ كان مستطاعها استخدام عناصر سردية، وتشغيلها في مجموع نصي ولأغراض شعرية»<sup>٢</sup>.

إذن نحن لستا بقصد تعرّف البياتي قاصاً ماهراً يوظف عناصر السرد مثلما يوظفها الروائيون. المهم عندنا الكشف عن مدى استخدام الشاعر عبد الوهاب البياتي تقنيات التعبير القصصي والسردي والكشف عن بعض عمليات القص عند الشاعر. اختبرنا أربع قصائد للدراسة. هذه القصائد ذات مشرب تاريخي حيثأخذ الشاعر جذورها التاريخية من الأدب والأسطورة والتضوف. هذه القصائد هي من أبرز القصائد التي تظهر فيها عناصر السرد بوضوح.

يقي هنا سؤال رئيسي: ما هي عناصر السرد وتقنياته عند البياتي في قصائده الأربع؟ يمكننا أن نقول إنّ الشعراء المعاصرين - والبياتي منهم - يعمدون إلى الدراما، إذاً يشقون على أنفسهم ويعتنون

<sup>١</sup>. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ٣٠٢.

<sup>٢</sup>. حاتم الصقر، مرايا نرسيس، ص ٦٠.

أشد الاعتناء يرسم شخصية أخرى على سبيل صورة الآخر. إذ يفيرون في رسم الشخصية من التاريخ لأن كثيراً من الشخصيات التي يتخذها الشاعر في سبيل القناع أو سائر التقنيات الشعرية المحدثة كالتناص واستدعاء التراث أو استلهامه مأخوذة من التاريخ. فالبياتي دون أن يقصد إنشاء قصة أو حكاية يميل إليها يفيد من السرد ويوظف تقنياته. ومن أهم هذه العناصر هو الشخصية التي يليها البناء السردي والحيز ولخ. وقد ركز البياتي اهتمامه على رسم ملامح الشخصية وخصائصها.

### خلفية البحث

هناك كتب ودراسات مختلفة تناولت القصة الشعرية في الأدب العربي، أهم هذه الدراسات: كتاب (لاتا) «القصه في الشعر العربي» لشوت أباظه. يتحدث الكاتب عن القصة الشعرية في الأدب العربي بداية من الشعراء الجاهليين والإسلاميين حتى الشعراء المعاصرین. جاء الكاتب بعض نماذج شعرية من هولاء الشعراء وقام بتحليلها على أساس عناصر قصصية. كتاب (١٩٨٤) «القصة الشعرية في العصر الحديث» ألفته «عزيرية مريلدن» في ثلاثة أبواب. تتناول القصة ومقوماتها الرئيسية، والقصة في الشعر العربي القديم وخصائصها، والأقصوصة في الشعر العربي المعاصر. ثم تتطرق الباحثة إلى أقسام القصص الشعرية وتحدث عن القصة التاريخية والأسطورية والرمزية والقرآنية، وأيضاً عن القصة الشعرية الطويلة والأقصوصة الموعظة التعليمية والعاطفية الوجданية والاجتماعية والوطنية والقومية وجاءت بنماذج كثيرة من أشعار الشعراء. وأطروحة (٢٠٠٨) «القصة الشعرية عند العقاد» لجواهر بنت عبدالله بجامعة أم القرى. تناولت الباحثة في دراسة موضوعية وفنية أشعار العقاد، وتحدثت عن العناصر الفنية للقصة الشعرية عند الشاعر وعنيت عناية باللغة بموقع الرواوي ومستويات السرد في قصصه الشعرية. رسالة لنيل درجة الماجستير (١٣٨٦) «الشعر القصصي في أدب المهاجر» ناقشتها سيدة أكرم رخشندہ نیا» بجامعة تربیة مدرس. درست الباحثة هذا الفن عند شعراء المهاجر خاصة عند إيليا أبو ماضي الذي اشتهر بتوظيف هذا الفن في العصر الحديث وتتسم أشعاره بسمات قصصية. أما حول شعراء الحداثة، خاصة عبد الوهاب البياتي، ودراسة عناصر السرد عندهم ما وجدنا دراسة، لكن هناك محاولات عديدة تتناول توظيف القصة عند شعراء الحداثة لكن بطرق أخرى، مثل: كتاب (٢٠٠٣) «الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر (السياب ونازك والبياتي)» ألفه محمد على كندي. يتحدث الباحث عن ماهية القناع وأنواعه وأغراضه. وهو يتحدث عن التشكيلات والأساليب البنائية للقناع، وعن البنية القصصية السردية كأحد الأساليب البنائية للقناع عند شعراء الحداثة. مقالة (١٣٨٩)، «الطابع الدرامي للقصيدة الحرة عند السياب»؛ لـ «علي بيانلو». تناول فيها الباحث

القصائد المطولة والقصائد القصيرة للشاعر. فقد تحدث عن تلك القصائد على أساس حيل السرد وأساليبه التي يتولد منها الدراما. لكن الطريق في دراستنا هذه باتّنا بقصد تبيين عناصر القصة عند البياتي وكيفية دخول القصة الشعرية في شعره مهتمّين بأربع قصائد فما ذاج.

### تكوين القصة في قصائد البياتي

احتلت عناصر القصة في قصائد البياتي مساحة واسعة. من هنا نلقي الضوء على أربع قصائد هامة للشاعر الذي يلعب فيها دور السارد يتحدث الشاعر عن روح الجماعة بدل أن يتكلم عن ذاته الفردية فقط. وأيضاً تلعب القصة عند البياتي دوراً هاماً لأن الشاعر يشتغل بتوظيف القناع وهذا التوظيف يحتاج إلى التشكيلات البنائية الخاصة ومن «أهم هذه التشكيلات البنائية البنية القصصية والسردية»<sup>١</sup>. أورد الشاعر لتشكيل هذه البنية في شعره عناصر السرد بأنواعها المختلفة.

أما تلك القصائد التي نريد أن ندرسها فهي: قصيدة «عن وضاح اليمن و الحب والموت»؛ هذه القصيدة قد نُشرت في ديوان «قصائد الحب على بوابات العالم السبع» سنة ١٩٧١، وهي من أهم قصائد البياتي، يروي فيها الشاعر قصة تاريخية يرجع مصدرها إلى العصر الأموي. نسجت هذه القصيدة حول حكاية «وضاح اليمن» الشاعر، وحبه بأم البنين، زوجة الوليد بن عبد الملك، التي كانت أرسلها الوليد إلى «وضاح» فكان يدخل إليها، ويقيم عندها، فإذا خافت وارته في صندوق وآفلت عليه. حتى كانت نهايته أن دفنه الوليد بذلك الصندوق حياً، وأهيل عليه التراب. وقصيدة «موت المتنبي»؛ هذه القصيدة الطويلة انضمت تحت ديوان «النار والكلمات»، المطبوع في سنة ١٩٦٤. يصف البياتي قصيده هذه معلناً بأنها قصيدة يغلب عليها الأسلوب القصصي وأنه صور فيها قصة حياة المتنبي الفاجعة. تتكون هذه القصيدة من عشرة مقاطع. والقصيدة «مجنون عائشة»؛ هذه القصيدة أيضاً منشورة في ديوان «قصائد حب على بوابات العالم السبع». أنسد البياتي أشعاراً كثيرةً حول شخصية عائشه، تغلب البنية القصصية على بعضها وهذه القصيدة موزعة على ثلاثة عشر مقطعاً بعضها قصير جداً يتكون من سطر واحد أو سطرين. ملخص القصة: عائشه كانت سائحةً تنتقل بين المدن فتزور مدينة بخارى وبحر قزوين وعادت إلى دمشق وجبل قاسيون وتذهب إلى الكعبة وطافت حولها حتى ذهبت إلى باريس كراهةً، بعد هذا التجوال المتعب في عالمها الأرضي تفر إلى العالم الآخر حتى تصل إلى الخلاص من أجواء الكرة الأرضية وتلجم إلى أساطير و إلى قصص التوراة متتكّلة على قصة خروجبني إسرائيل من مصر فيذكر سفر الخروج.

<sup>١</sup>. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص ٢٩٩.

أما القصيدة الأخيرة فهي قصيدة «عذاب حلاج»؛ هذه القصيدة طُبعت في ديوان «سفر الفقر والثورة» من أشهر قصائد البياتي الشعرية فيقدمها البياتي مستعيناً بصوت «حسين بن منصور»، الشاعر والصوفي المعروف الذي مات مصلوباً، وأهْمَ بالزنادقة، وقيل عنه، أنه نزاع على الثورة ليغير البياتي من خلال تلك الشخصية وموافقها في الماضي عن أزماته وموافقه في الحاضر<sup>١</sup>. وقد ارتكزت هذه القصيدة على البناء القصصي كما سنرى.

### ١- الحبكة (Plot)

هنا نتحدث في البداية عن الحبكة كجزء مهم من عناصر القصة وبوسليتها تنمو وتشابك الأحداث. تقوم الشخصيات الشعرية على أساس الحبكة أو البنية السردية. ضروري عند الشاعر أن تتعدد الحوادث القصصية. خاصة في قصائده التاريخية التي ظهرت فيها الشخصية والحدث التاريخي والحيز القصصي والزمن بالضرورة. إذن قد اعتمد عليها الشاعر أن يخضع هذه العناصر تحت حبكة تتشابكها. كما لوحظ بوضوح في قصيدة «عن وضاح اليمين و الحب والموت». فقد اتكأ الشاعر في هذه القصيدة على البناء السريدي و الدرامي متوكلاً على الحبكة المتماسكة ووردت عناصر السرد وحيله بأكملها فيها. هذه القصة الشعرية جاءت في القصيدة في تسعه مقاطع قصصية شعرية: كما يليو في المقطع التالي: «يتصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح / متوجاً بقمر الموت ونار نيزك يسقط في الصحراء / ينفعها الساحر في الهواء / يكتب فيها رقية لسيدات مدن الرياح / ينفعها في مجلس الخليفة»<sup>٢</sup>.

نجد في هذا المقطع الشاعر قد اتكأ على الحبكة المتماسكة التي تسوق الحدث منظماً، فهو أشبه بالقصة إلى الشعر حيث يقص لنا الشاعر عبر الضمير الغائب الأحداث مرتبة حسب الواقع. هذا المقطع يكون مقدمة للقصة التي يريد أن يقص البياتي. نحن نشاهد في هذه المقدمة كيف مهد الشاعر الحدث للنمو والتطور. يسير الحدث ببطء ولا نشاهد تشوشاً فيه. نجد في هذه الحبكة الحدث يرتفع ويتضاعد حتى الذروة. الشاعر في سبيل اكمال الحدث جاء بالمقاطع السردية الأخرى كما يلي: «قبلت مولاتي على سجادة النور وغنت لها موّالاً / وهبتها شمس بخاري وحقول القمح في العراق /

<sup>١</sup>. محبي الدين صبحي، الرؤباء في شعر البياتي، ص ٤٠.

<sup>٢</sup>. عبدالوهاب البياتي، أعماله الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ص ٢٤٣.

وتمر الأطلس والربيع في الأوراد / منحتها عرش سليمان ونار الليل في الصحراء / بذرتُ في أحشائهما طفلاً من الشعب ومن سلالة العنقاء»<sup>١</sup>.

هنا تطور الحدث. وصل الحدث إلى خطوة ثانية وهو يتبيّن علاقة غرامية بين وضاح اليمن وزوجة عبد الملك مروان. يتحدث من خلالها الشخصية الحكائية عن حوادث جرت بينه وبين زوجة عبد الملك. في المقطع التالي يتقدّم الحدث مرة أخرى ولم يقف أبداً: «من اين جاءت هذه الاشباح؟ / وأنت في سريرها نائم يا وضاح / لعلها نوافذ القصر / لعل حرس الأسوار / لم يقفلوا الأبواب / لعله الواشي الذي أراح وأستراح / لعله الخليفة / أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكافوس»<sup>٢</sup>.

نجده هنا تطويراً واضحاً في البناء السردي لهذه القصيدة حيث يخبر الوشاة عبد الملك عما يجري بين زوجته ووضاح اليمن. يصل الحدث إلى ذروته ولم يقف الزمن أبداً ولله علاقة بالسرد. والمقطع الأخير للقصيدة حيث يتم الحدث والسرد مع انتهاء القصيدة وتحل العقدة. الشاعر هنا يقصّ موت وضاح اليمن الذي يعده نهاية هذه المأساة: «مات على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف / مت بصندوق وألقيت بيئ الليل / مختنقًا مات معي السر ومولاطي على سريرها»<sup>٣</sup>.

كذلك يقيّد البياتي البناء السردي عبر الحكبة في القصيدة كالسارد ويروي هو حدثاً أو قصة تامة لها بدء ووسط ونهاية مؤثرة بالزمن، كما نشاهد في الروايات. مثل هذه القصيدة وهذا الحكمة التي تتشابك الأحداث نجد في قصيدة «موت المتنبي»؛ يسرد البياتي فيها قصة المتنبي بالأسلوب القصصي مستوفياً لبعض شروطه في عشرة مقاطع قصصية في الغالب. شرح البياتي في هذه القصيدة قصة المتنبي فهو يتكيء على زمن السرد ولا يقص قصته حسب مستوى الواقع. لكنه مهمّ دائماً بتوظيف البناء السردي كما يبدأ قصته بضمير القص: «الرُّخْ مات»، ببساطة تعفّفت في طبق الخليفة، الرُّخ صار جيفة في طبق من ذهبٍ، يا زبد البحار، توئي و افتحمي الأسوار، ومزمي الشاعر والدى نار ولِيُأكل الخليفة الأوراق و الغبار ولتسسلم الأشعار»<sup>٤</sup>.

المتأمل في هذا المقطع يجد قيامه على الترعة السردية حيث يقول الشاعر «الرُّخ مات» فهو يقص عبر فعل «مات» قصة مرت في زمن ماض. قد واصلت الترعة السردية إلى نهاية المقطع. استرجع

<sup>١</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

<sup>٤</sup>. المصدر نفسه، ص ٤٩٨.

الشاعر الحدث إلى الخلف لكن أبعد من المرة الأولى. فهو يقص قصة الشاعر حين كان في بلاط سيف الدولة فهو يقص بسان ابن خالوية عن شجار مرّ بينه وبين المتنبي: «أنا شجحتْ جبهة الشاعر بالدواهِ/ بصقتُ في عيونهِ/ سرفتُ منها النور والحياةِ/ جعلته سخرية البلاط والفرسان والأشباءِ/ أغmedتُ في أشعاره سيفيِّ/ وأفسدتُ مُريديهِ/ وظللتُ به الرواَهِ»<sup>١</sup>.

يستخلك الشاعر تقنية الاستباق، يتحدث عن حوادث ترتبط بالمتنبي قبل أن تحدث، إذن يروي مستقبل الشاعر؛ صور البياني المتنبي كمنقلٍ يأتي فهو يخلد في ذاكرة السنين: «حصانه يصهل في المساءِ/ على تخوم المدن الغبراءِ/ يوقد في حافرة النجوم والأطفالِ/ يوقد في ذاكرة السنين»<sup>٢</sup>.

الشاعر في عرض قصة المتنبي يتكيء على الحبكة ذات عنصر التشويق الدراماً، فالحدث ليس عنده ذو نزعة تاريخية يقوم فيها المؤرخ بعرض الأحداث فحسب بل اكتسبت قصته صفة النمو والتطور وشخصية المتنبي تتطور عبر الأحداث المروية وتنتهي الحبكة بحل العقدة وإن لا يستلزم تتبع الأحداث في قصة المتنبي على عكس قصة وضاح اليمين لكن بالاستمرار التصاعدي للحدث قد سارت القصيدة وفق نظام سردي لتتكامل من خلاله الحبكة بشكل ناجح.

يتكيء الشاعر في قصيدة «مخنون عائشة» على الحبكة المتماسكة. بدأ البياتي يسرد الحدث من نفسه، إنه ليس في هذه القصة الشعرية سارداً فقط بل تُعتبر شخصية: «أيقظني في الليل / غناء عصفوري فأوغلتُ مع العصفوريِّ / في الغيوب المسحورِ / رأيتُ غصناً مزهراً يُطلِّ في الديجورِ / بكيتُ والربيع مرّ ثم عاد وأنا ما زلت بي بوابة البستانِ / فأعير الصغارِ / أمشي وراء نافقي والفجر قدامي إلى بخاريِّ / أعود منها حاماً ناري إلى دمشقِ / مطارداً وجائعاً للحبِّ / أكتب فوق سورها معلقاتي العشرِ / محبباً وراء قاسيون»<sup>٣</sup>.

تلمس البنية السردية بسهولة من المقطع السابق حيث يقص البياتي عبر ضمير المتكلم عمّا حدث أو سيحدث فهو يراعي زمن الفص دائماً قد اعتمد الشاعر على التسلسل المنطقي للحدث. صور البياتي نفسه منتقلًا في الأماكن المختلفة. ينمو الحدث حينما تظهر عائشة في المقطع التالي. هذا المقطع يتميز بالأسلوب الحكائي: «حبابٌ وجهي بيديِّ / رأيتُ / عائشةَ تطوفُ حول الحجر الأسودِ في أكمانها /

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، ص ٤٩٩.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ص ٥٠٢.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، المجلد الثاني، ص ٢٥٧.

وعندما ناديتها هوت على الأرض رماداً وأنا هويت/ فنشرتنا الريح/ وكتبت أسماءنا جنباً إلى جنبٍ على لافتة الضريح<sup>١</sup>.

هنا عرض الشاعر الأحداث وفق زمن وقوعها التاريخي في الحكاية. واصل البياتي السرد بشكل قصصي مستخدماً ضمير المتكلم، و الفعل الماضي في «خيّأت» و«رأيّت» ساق المقطع نحو القصة. تتسم القصة هنا بالخيالية والإدھاش «خيّأت وجهي بيدي» الشاعر لا يريد أن يرى عائشة ملتفة بمحارم الحجّ والطراف حول الكعبة. ثم نرى شيئاً عجّباً حين تسمع عائشة صوت الشاعر ساعةً أن كانت تُطوف بالحجر الأسود فتحترق هي ويخترق هو فيتثار رماداً. الريح التي ثارت الرماد عادت لتجمّعه وتولده القبر وتضع عليه إسميهما. يسرد البياتي حكاية عائشة بثوب القصة ثم يصاحب معها في بقية حوادث القصة فهو مايزال يرويها بضمير المتكلم:

«تعرّت الأشجار/ وسقطت أوراقها وكتستها الريح/ ونحن في المنفي غريباً غربتين نرتدي الأكفان/ نبحث في المعنى وفي سفر الخروج لم نجد بوابة البستان»<sup>٢</sup>.

هكذا يعطي البياتي القصيدة دفقة صوفية، في حين يجد في هذه القصة اضطراب البياتي للوصول إلى العالم الماثلي. لأن هذا العالم ملأ بالفساد والغرابة ولا مكان فيه للإنسان. وعائشة التي تدور القصة حولها هي نفس البياتي. إذن هذه قصة معرفية تشبه بقصة «حي بن يقطان» و«سلامان وأبسال» والشخصيات فيها تبحث عن الخروج: «نسير في أعقابهم أموات/ نبحث في المعنى وفي سفر الخروج»<sup>٣</sup>. دور الحبكة في هذه القصة مهم جداً فهي حبكة حكمة. بما كثرت الأمكنة والأحداث في القصة لكن توصلها الحبكة بقوة حيث لا نشاهد فيها تشويشاً واضطراهاً وتجري القصة نحو غرضها الأساسي أي الخروج من العالم السفلي مرتبة حسب مستوى الواقع. في الشكل التالي نشاهد مراحل الحبكة:

**الأزمة (اضطراب عائشة/البياتي للخروج من العالم السفلي)**

العرض (اجتهاداته للخروج من تلك الأزمة) الحل (خروج من العالم السفلي)

البداية ←→ العقدة ←→ النهاية

الرسم الأول: «مراحل الحبكة»

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

<sup>٢</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٢٥٩.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٦٢.

الحدث فيها كاملاً بدأ من ذهاب البياتي إلى قاسيون ووجود عائشة هناك والحدث الأخير خروج عائشة من الدنيا إلى العالم المثالي. إن الحبكة تبدأ من حدث ما، تنشأ من موقف من موقف الحياة، وتنمو وتطور، وتتفرع منه تارةً أحدهاً أخرى، تختبك، وتعقد حين تبلغ الوسط، لخلاص في لحظة فاصلة إلى نهاية الحدث. هذا العمل هو ما شاهدنا في قصيدة «مجنون عائشة».

أما قصيدة «عذاب الخلاج» فيستمد الشاعر فيها من عناصر قصصية لأجل هذا بعد تجسيد جميع عناصر الحبكة من الحدث الصراع والعقدة والخلل. «تعدّ قصيدة «عذاب الخلاج» أول قصيدة قناع ناضجة، يقدمها البياتي مستعيناً بصوت «حسين بن منصور»، الشاعر والصوفي المعروف الذي مات مصلوبًاً، وأهْمَ بالزنقة، وقيل عنه، أنه نزاع على الثورة ليُعبر البياتي من خلال تلك الشخصية وموافقها في الماضي عن أزماته وموافقه في الحاضر<sup>١</sup>. الشاعر يجسد البناء السردي في هذه القصيدة عبر عناصره. البياتي يسرد حكاية الخلاج: «سقطت في العتمة والفراغ، تلطخت روحك بالأصباغ»<sup>٢</sup>. في المقطع الثاني (رحلة حول كلمات) ينمو الحدث خطوة إلى الأمام، نشاهد الخلاج يتحدث مع نفسه فهو يسلّي نفسه بما هو يخاطر في سبيل الله ويشرح وحشة الليلة قبل الإعدام: «ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح، يا مسكري مجبه، يا محيري في قريبه»<sup>٣</sup>.

أما المقطع الثالث المسمى بـ«الفسيفسا»، فيتميز بأسلوب حكاياتي: «مهرّج السلطان، كان ويا ما كان، في سالف الأزمان، يداعب الأوّارات، يمشي فوق حد السيف والدخان، يرقص فوق الجبل، يأكل الزجاج، يبني مغنياً سلطاناً، يقلد السعدان، يركب في ظهره الأطفال في البستان»<sup>٤</sup>.

هذه الفقرة التي جاء بصورة سردية مستفادة من عنصر الوصف، قد يخبرنا بأدق شكل عما حدث قبل لحظة الإعدام، تتسم بالوضوح والإخبار. السارد في المقطع الرابع (الحاكم) هو الخلاج يتتحدث عما حدث آنذاك. يلح الخلاج في زوال الظلم، ويسمى السلطان بوليمة الشيطان، الخلاج في هذا المقطع يطلب العون لأن يتم رسالته: «الغقراء إتحوقي، ي يكون / فاستيقظت مدعوراً على وقع خطأ

<sup>١</sup>. «الرؤياء في شعر البياتي»، ص ٤٠.

<sup>٢</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٩.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ١١.

<sup>٤</sup>. المصدر نفسه، ص ١٣.

الزمان/ ولم أحد إلا شهدوا الزوم والسلطان/ حولي يحومون/ وحولي يرقصون: إنها وليمة الشيطان/ ها أنا عريان، قتلتني، هجرتني/ وها أنا منتظرًا فحر خلاصي ساعة الإعدام»<sup>١</sup>.

في المقطع الخامس (الصلب)، يشرح الشاعر نهاية عذاب الحالج: «اندفع القضاء والشهدوا والسياف، فأحرقوا لسانى، ونهبوا بستانى/ وبصقوا في البئر / يامميري ومسكري/ وطردوا الأضياف»<sup>٢</sup>. في المقطع الأخير (رماد في ريح) يصلب الحالج. يتحدث البياتى فيه بصوت الحالج عما حدث بعد قتله. يقول: «عشر ليالٍ وأنا أكابد الأهوال/ وأعتلي صهوة هذا الألم القتال/ أوصال جسمى أحرقوها/ قطعواها/ نثروا رمادي في الريح/ دفاتري تناهبو أوراقها/ وأحمدوا أشواها/ ومرّغوا الحروف بالأسمال/ أنا هنا بلا أسمال/ أوصال جسمى أصبحت ساد/ في غابة الرماد»<sup>٣</sup>.

قصيدة «عذاب الحالج» من أقرب القصائد إلى تكوين البنية القصصية فيها. البياتى يسرد قصة الحالج ومؤسساته بإيمان أحدهات منظمة يقسمها إلى فصول أو مقاطع قصصية. هذه المقاطع تقرب القصيدة إلى القصة الشعرية. وكل عنوان يحمل في طياته جزءً من القصة وتشكل جميعها قصة الحالج، يسردتها البياتى سرداً متصلة. البناء القصصي قوى، قد يسرد البياتى فيها جميع الأحداث التي تواجهها الحالج في حياته. إذ يقوم البياتى في السرد الحكائى بإقامة الطريقة التقليدية في الغالب فنجد الشاعر يقوم بسرد الأحداث بعرض البداية ثم يتدرج بسير الأحداث حتى تصل إلى النهاية، ثم يعرض في النهاية حل العقدة و اكمال السرد.

## - الشخصية (character)

الشخصيات من العناصر الرئيسية التي يبني عليها السارد عالمه، فالسارد يتماهي بالشخصوص، ويزد أصواتها بإعادة إنتاج أقوالها، بحسب أنماط سردية مختلفة، وتبقى النظريات المجردة مفيدة في تأسيس مفاسيد، وإيجاد اللغة المشتركة، ويقيى التطبيق هو الأصعب، إنه الفعل الأكثر تعقيداً، وهو النشاط الذي يغري بالقفر فوق التفاصيل، أو الإشكالات الصغيرة، مع الاتكاء على رؤى كلية تعزز الخطوات الثابتة والمنهجية<sup>٤</sup>. عبد الوهاب البياتى في سبيل عنایته الفائقه في تقديم الشخصية في أكثر قصائده؛ قدمها كعلم بارز في قصصه الشعرية التي لانستطيع إنكار حضور الشخصية في تلك القصص. حتى ارتكزت القصيدة

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، ص ١٥ .

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ص ١٧ .

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ١٩ .

<sup>٤</sup>. عبد الحميد، محابدين، جدلية المكان والزمان والانسان في الرواية الخليجية، ص ٢٣ .

على أساس الشخصية فتُعرف باسمها. فهو يسمى أكثر قصائده بأسماء الشخصيات المروية. إن الأسلوب القصصي في شعره يعتمد في أكثر الأحيان على الشخصية المخورية فلا تقدم الشخصية دفعة واحدة ولا تأتي جاهزة خارج سياق النص، بل يأخذتطورها شكلاً تدريجياً غالباً. تتجسد عبر هذه الشخصية بقية العناصر القصصية في شعره خاصة الحدث والحبكة والبيئة والزمن. إذن تتسم الشخصية في تلك القصائد بميزات الشخصية الروائية. تتعدد الشخصيات في هذه القصص الشعرية للبياتي بتنوع الأهواء والأدوار والمواجس التي تنتهي إليها الشخصيات، وقلما نجد قصة تقوم على شخصية واحدة. وقد أدخل البياتي شخصيات عدة في قصائده كما نشاهد بوضوح في قصيدة «وضاح اليمن». حيث قام البياتي في هذه القصيدة بالإشارة إلى ثلاثة شخصيات قصصية أصلية، هي: وضاح اليمن، وليد بن عبد الملك وإمرأته. والشخصيات الفرعية الكثيرة التي يمثلها وشاة القصر. كما تتعدد الشخصيات في قصيدة «موت المتنبي» فهو جعل المتنبي، كافور، سيف الدولة وابن خالوية شخصيات مرکزية وجعل الشعراء وأفراد البلاط وحساد على الشاعر والساسة والأئذال شخصيات فرعية قد احتلت مساحة القصة. وأيضاً نجد هذا التعدد في قصيدة «عذاب الحلاج»؛ تتشكل القصة من عدة شخصيات لها صفات التارikhية، بما أن قصة الحلاج تارikhية لأجلها تقتضي هذه الكثرة كما هو الحال في القصص السابقة. الشخصية الرئيسية هي منصور بن حلاج. هناك شخصيات أخرى كشخصية مزيد والحلال والسلطان ومهرج السلطان والقضاة والشهداء والناسو الفقراء وإلخ. لكن في قصيدة «مبون عائشة» نجد شخصيتين تدور حولهما البياتي الذي يمثل رواياً فيها وعائشة ممثلة شخصية حكائية. إذن نجد لدى البياتي اهتماماً بالغاً في استخدام الشخصيات القصصية كأحد أهم أركان القصة لأنه تقع أبداً بشخصية من شخصيات التاريخ والأسطورة. لم يأت البياتي بها كائنات ورقية ليس عندها أي تأثيرٍ وفعل درامي بل قام بتوظيفها توظيفاً سريداً ودرامياً. قد تسهم الشخصية في كون القصيدة درامية ويتولد الدرام من الأفعال التي تتسم بها شخصيات قصص البياتي. كما قارن بين شخصية «وضاح اليمن» وشخصية «عطيل» في مسرحية شكسبير من حيث الوظيفة التي يؤدي كلامها. فهو قارن مصير شخصيات تلك المسرحية بشخصيات القصة التي هو يقص في قصيدة «وضاح اليمن» وثبت أن قصته أكثر مأساوية من مسرحية عطيل. وأيضاً هناك فرق، بما أن ديدمونة التي قتلت في مسرحية عطيل لكن لن يقتل فريتها في القصيدة أي زوجة عبد الملك بل سيقتل وضاح اليمن. إذ جاء البياتي لهذا التناص لتكميل أو تقوية السرد وهو لم يترك عنصر الشخصية في الغموض والإهاب بل كالراوئي أو القاص يأتي بالتعليقات لتبيّن وتقرير القصة التي ينقل ويخرجها من كينونتها الورقية

فحسب. إذن يأتي البياتى بهذه المسرحية على صورة تناصية، مما تشبه بقصة وضاح اليمن لأن المضمون كلّيهما الخيانة. المختلف الآخر في هذين القصتين هو أنّ الخائن في مسرحية عطيل لا يموت والعاطل من الإثم يموت، أما في قصيدة «عن وضاح اليمن» يموت الخائن. شكسبير يريد أن يقول أن الشر باق والخير سيموت، لكن في القصيدة يثبت البياتى خلاف ذلك: «من قبل أن يولد في الكتب / وفي الروايات وفي الأشعار / عطيل كان كائناً موجوداً / تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح / من قبل أن يولد في الكتب / عطيل كان قاتلاً سفاحاً / لكن ديدمونة في هذه المرة لن تموت / وأنت إذن تموت / وأنت إذن تموت»<sup>١</sup>.

كما أتى الشاعر بشخصية المتنبى في قصيدة «موت المتنبى» حتى يرمز لها إلى حياته؛ إذن نحن نحس في هذه القصيدة الاختلاف بين شخصية المتنبى والبياتى. عمد البياتى منذ بداية قصيده إلى تبيان معاناته الشخصية في الغربة والصدام مع السلطة في خلال شخصية المتنبى، إن البياتى يريد أن يقول إن المتنبى رغم اتحاده بالتراب لم يمت، فاصبح رمزاً إنسانياً و يريد أن يقول الظلم والقهر زائلٌ و الشاعر خالد بقوة روحه و شعره.

أما الوظيفة الرئيسة التي قامت بها شخصية عائشة فهي وظيفة صوفية؛ إذن ت نحو القصيدة نحو الدراما فتشاهد فيه الروح الجماعية بدل الفردية، المراد بالجمع الذي تليه الدراما، هو أن القصة تعبر عن كل إنسان يريد الوصول إلى العالم العلوى. وشخصية الحلاج كشخصية مركبة في قصيدة «عذاب الحلاج»، تؤدي وظيفة ديناميكية تسير مع الموت ولا تخاف منه: «فأحرقوا لسانى، ونهبوا بستانى / أوصال جسمى أحرقوها / قطعوها / نشروا رمادي في الريح / دفاتري تناهوا أوراقها».

الحلاج هو الذي أُفدي كل شيء أمام عقيدته فهو مُلْحٌ في انهدام الظلم. إذن الشخصيات لدى البياتى تقوم بالوظائف مثلما تقوم في الرواية ولم تعد عديمة الجنوبي أبداً، هو قد صور الشخصيات كروائي تقليدي بما أنها يفيد من التاريخ و يتغدى من مشربه. أما عن تقسيم الشخصية لدى البياتى في هذه القصائد؛ ظهرت الشخصيات على عدة أنواع منها الشخصية المدوررة أو النامية.

هي الشخصية التي يتباها التأثر والتتأثر، حيث يكون للأحداث دور بارز في نموها وتطورها، وهي التي تتطور و تنمو قليلاً قليلاً بصراعها مع الأحداث أو المجتمع فتكشف للقارئ كما تقدمت في القصة، وتتجزء بماتغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة<sup>٢</sup>. تمثل شخصية «وضاح اليمن»

<sup>١</sup>. الأعمال الشعرية للبياتى، المجلد الثانى، ص ٢٤٧.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ص ١٧-١٩.

<sup>٣</sup>. محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٦٦.

القصيدة «عن وضاح اليمن» شخصية مدورة مثلما نجد هذا النوع من الشخصية عند المتنبي؛ يعد «وضاح اليمن» شخصية نامية لاتتفق على حالة واحدة. فالمتنبي هو الذي لا يقبل الظلم والتزوير ولأجل هذا يكون في انتقال من بلد إلى بلد آخر. هنا تصل الشخصية نحو الترامبية أو الوجودية بما تكتسب ماهية التغيير. وشخصية «عائشة» والبياتي نفسه تعتبران في قصيدة «مجنون عائشة» الشخصيتين الناميتين اللتين تصلان من العالم السفلي نحو العالم العلوي. ومثلها شخصية الحالج في قصيدة «عذاب الحالج». إذن الشخصيات المركبة في جميع القصائد تعتبر شخصيات نامية وتكون في تطور دائم لأنها تطورت مع الأحداث (البنية الدرامية).

منها شخصية المسطحة « فهي الشخصية التي لا تحوي عمّقاً نفسياً كما أنها تمتاز بالثبات فلا تغير ولا تنمو مع الأحداث، فهي الشخصية السطحية والسلبية أو الثابتة غير النامية أو الثانوية، وهي الشخصية البسيطة التي تكاد لا تتغير من أول العمل إلى نهايةه تظل مواقفها هي هي ومشاعرها هي نفسها وأطوار حياتها تبقى على حالها<sup>١</sup>. تتمثلها شخصية «زوجة عبد الملك» في قصيدة «عن وضاح اليمن» فهي شخصية ثابتة لا تتغير أبداً. مثلها شخصية الوشاة. وشخصيات الساسة والحساد تمثل شخصيات ثابتة في قصيدة «موت المتنبي». في قصيدة «مجنون عائشة» لشاهد شخصية مسطحة. تجري القصيدة بين الشخصيتين الرئيستين فهما الرواية (البياتي) الذي يقوم بدور الشخصية بالضمير المتكلم في القصة. الجدير هنا إن استخدام الرواية الضمير المتكلم لتعيين إحدى شخصيات الرواية يعني حكماً أن الرواية هو هذه الشخصية، وبالعكس إن استخدام الضمير الغائب لتعيين إحدى الشخصيات يعني أن الرواية ليس هو هذه الشخصية<sup>٢</sup>. أما الشخصية الثانية فهي عائشة فهما شخصيتان ناميتان. أما في القصيدة «عذاب الحالج» نجد عدة شخصيات مسطحة كـ«المريد» وـ«السلطان» وـ«القضاء»، «الشهدود» وـ«الناس» وـ«الفقراء».

وأيضاً يمكن تقسيم الشخصيات في القصص الشعرية للبياتي إلى الشخصيات السلبية والإيجابية. الوشاة والساسة والأئذال والقضاء والشهدود يتمثلن شخصيات سلبية. بشكل عام الشخصيات النامية تعتبر في هذه القصص شخصية إيجابية كما شخصيات مسطحة تعتبر شخصية سلبية.

### ٣ - الحيز و الزمن (space and time)

الحيز، هذا المفهوم السيميائي الناطق بمصطلحه الإثنين (الحيز) وـ(القضاء) جديد في الإستعمال النقدي العربي المعاصر. والحيز لدى غريماس<sup>٣</sup> هو الشيء المبني تحتوي على عناصر متقطعة انطلاقاً من

<sup>١</sup>. ابراهيم ابن صالح، القصة القصيرة عند محمود تيمور، ص ٨٤.

<sup>٢</sup>. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص ٩٦.

<sup>٣</sup>. ألخيرداس جولييان غريماس بالروبية (Algirdas Julien Greimas) ولد عام ١٩١٧ بتولافي روسيا وتوفي في باريس بفرنسا عام ١٩٩٢. لسانانياتوسيميائيات يمن أصل ليبواني . بعد مؤسس السيميائيات البنوية انطلاقاً من لسانانيات فردیناند

الإمتداد، المتصور هو أنه بعد كامل، ممتلي، دون أن يكون حل لإستمرايته. ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة<sup>١</sup>. يمكن أن يكون محدوداً أو غير محدوداً. الزمن هو تحديد كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق<sup>٢</sup>. وله علاقة وطيدة بالسرد. «يشكل عنصر المكان إلى مهمة يكتونها الشاعر لتشكيل قصائده ورسمها، عبر تفاعلات متعددة وتحولات أساسية»<sup>٣</sup>. يمكن تقسيم المكان أو الحيز في هذه القصص الشعرية للبياتي إلى نوعين: الحيز غير المحدود. نجد هنا النوع من الحيز في قصيدة «موت المتنبي» و«جنون عائشة» بوضوح. ينتقل المكان في القصيدة الأولى من دمشق إلى مصر وإيران. وفي القصيدة الثانية ينتقل هذا العنصر بين أمكنته كثيرة منها قاسيون، قزوين، دمشق، الكعبة المشرفة، باريس. يحدد البياتي في قصيدة «جنون عائشة» أمكنته بجري الحدث فيها: «بكىت والربيع مِرْ ثم عاد وأنا ما زلت في بوابة البستان / محبَاً وراء قاسيون... من بحر قزوين إلى حلب / أَنَّا في أرجوحة القمر... / قالت و كنتُ ميتاً داخل نفسي ضائعًا، مستلباً، طريدًا / أمشي وراء نافقي و غصنها المُزهُر قدّامي إلى باريس»<sup>٤</sup>.

أو الحيز المحدود كما هو الذي نجده في قصيدة «وضاح اليمن» و«عذاب الخلاج» وأيضاً قصيدة «موت المتنبي»؛ قصر خليفة عبدالملك فهو يعتبر مكاناً مغلقاً يعُد الحيز الأساسي في قصيدة «وضاح اليمن». بجري أكثر الأحداث في هذا المكان. رسم الشاعر هذا الحيز، كما نشاهد في المقطع التالي: «من أين جاءت هذه الأشباح؟ / وأنت في سريرها تنام يا وضاح / لعلها توافذ القصر / لعل حرس الأسوار / لم يغفلوا الأبواب / لعله الواشي الذي أراح وأستراح / لعله الخليفة / أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكافوس»<sup>٥</sup>.

أو في قصيدة «عذاب الخلاج» نجد تحديداً للبيئة المكانية، المكان هو منطقة الإعدام، المكان الذي أعدم فيه الخلاج. لم ينتقل السرد بين الأمكنته والأزمنة الكثيرة. إذن يلتفت البياتي التفاتاً بالغاً إلى الحيز كأحد أهم عناصر السرد ولا يتزكي في الغموض. أما الزمن السردي نجده في هذه القصص في حين له

دي سوسورو بلمسليف . كان منشط "جامعة البحث اللسانى-السيمبائى" بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية . ومدرسة باريس السيمبائية .

١. مرتاض، عبدالملك، في نظرية الرواية بحث في تقييمات السرد، ص ١٢٢.

٢. المصدر نفسه، ص ١٧٢

٣. شاكر نابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص ٩٢.

٤. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٢٥٨ - ٢٦٢

٥. المصدر نفسه، ص ٢٤٥

علاقة وطيدة بالسرد ولا ينمو الحدث إلا بواسطته. قام السارد بعده مؤشرات زمنية في تسريع أو ايقاف الزمن. هنا نشير بمؤشرتين بما لها أهمية كبرى في السرد فهما الترتيب والملدة.

أما الترتيب فهو السرد المتواصل الخطي. ولكن الكاتب قد يروي حادثة حديثة، ثم يقطع سرده ليروي حادثة قديمة وقعت في زمن ماضٍ. البياتي كالراوي في قصصه الشعرية لم يعتمد على الترتيب الواقعي للقصص، قد روى أحداث قصته مستخدماً تقنية الإسترجاع والإستباق. إذن يوجد في قصصه ترتيبان: أما الترتيب على مستوى الواقع والترتيب على مستوى القصص. البياتي لم يعرض الحوادث على ترتيبها في هذه القصائد ونشاهد بوضوح في قصيدة «موت المتنبي». إن ترتيب الأحداث على مستوى البياتي في هذه القصائد ونشاهد بوضوح في قصيدة «موت المتنبي». إن ترتيب الأحداث على مستوى الواقع هي على التوالي: الحدث الأول: كون المتنبي في بلاط سيف الدولة في نعمة ورفاء. الثاني: حسد الحساد على الشاعر منهم خالوية الذي يجري بينه وبين الشاعر مشاجرةً سبب إلى خروج المتنبي من بلاط. الثالث نزول المتنبي في بلاط كافور في مصر. الحدث الرابع: خيانة كافور في خلف وعده إلى الشاعر. الخامس: ذهاب المتنبي من بلاط كافور هاجياً الحدث الأخير أو السادس خلود الشاعر بعد ألف عام.

أما ترتيب الأحداث على مستوى القصص؛أخذ البياتي القصة من الحدث الخامس فهو صور حياة المتنبي بعد ذهابه من بلاط كافور ويتمثله رجلاً نازحاً وتائهاً في البلاد: «فأنت بــحار بلا سفينه/ وأنـت منـفي بلا مدـينة»<sup>٢</sup>. ثم يتطرق إلى الحدث الرابع مصوّراً فيه خيانة كافور: «تــستعـطف الخليـفة الأـبلـه/ تستــتجـدي / هــنــز بــطــنــهــا / تــرــقــصُ فــوــقَ لــهــب الشــمــوــع»<sup>٣</sup>.

ثم يروي الحدث الثاني فهو شجار بين المتني وابن خالوية ويلمح من خلاله إلى الحدث الأول؛ وفي النهاية يروي الحدث السادس أو الأخير مستخدماً تقنية الاستباق التي تعلن الحوادث التي ستقع في المستقبل قبل وقوعها زمنياً: «حصانه يصهل في المساء/على تخوم المدن الغبراء/ يوقد في حافرة النجوم والأطفال/ يوقدُ في ذاكرة السنين».

إذن يمكن أن نعتبر تتابع الأحداث في هذه القصة تتابعاً غير منطقي على أساس الشكل التالي:

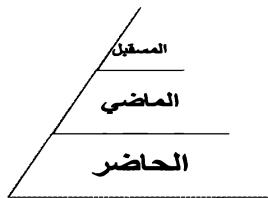
<sup>١</sup> محمد عزام، تحليل الخطاب الروائي، ص ٣٠٠.

<sup>٢</sup> الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الأول، ص ٤٩٧.

٣ . المصدّر نفسه، ص ٤٩٧

<sup>٤</sup> سير وحي، الفصل، الرواية العربية: البناء والمؤياد، ص ٤٠٤.

٥٠٢ . الأعمال الشعرية للسافرة، المجلد الأول، ص



### الرسم الثاني: تتابع الأحداث في قصيدة «موت المتبي»

فهو يبدأ الحدث من الحاضر ثم يتطرق إلى الماضي مستخدماً تقنية الإسترجاع ثم يتحدث عن مستقبل المتنى بعد ألف عام.

في قصة «وضاح اليمن» لا يقييد البياتي على الترتيب الواقعي إلا في لجوء الرواوى إلى الإستباق حينما يروي البياتي قصة موت وضاح اليمن قبل ما يحدث زمنياً: «من قبل أن يولد في الكتب / وفي الروايات وفي الأشعار / عطيل كان كائناً موجوداً / تنهشه عقارب الغيرة يا وضاح / عطيل كان قاتلاً سفاحاً / لكن ديدمونة في هذه المرة لن تموت / وأنت إذن تموت/ وأنت إذن تموت»<sup>١</sup>.

مثلها قصة عائشة والخلاج فهو مقيد بالترتيب حسب مستوي الواقع ولا يخرج منه إلا بصورة شاذة. كما يستخدم الاسترجاع في قصيدة «محنون عائشة» في حين يقص قصة خروجه مع عائشة من العالم السفلي فالأحدر أن يكتمل القص عبر الإسترجاع: «كنا حبيبين طريدين وملعونين / مابين نارين وعالمين / نكابد الغربة في المابين»<sup>٢</sup>.

المؤشرة الأخرى تكون «المدة» « فهي سرعة القص بين مدة الواقع، وطول النص القائم على مستوى القول، فقد يقص الرواوى في مائتى صفحة ما جرى في سنة أو شهر أو يوم. وقد يقول بضم كلمات في عدة سنوات»<sup>٣</sup>. بما تناول البياتي في القصيدة الواحدة حياة شخصية بأكلمتها أو بأكثر الحوادث التي حررت على حياته، إذن لا يستطيع أن يروي حياتها بأكلمتها بل يقوم بعملية الفرز حيث يكتفي الرواوى بإخبارنا أن سنوات مرت دون أن يحكي عن أمور وقعت في هذه السنوات. وفي مثل هذا الحال يكون الزمن على مستوى الواقع طويلاً، أما معادله على مستوى القول فهو موجز أو أنه يقارب الصفر<sup>٤</sup>. على سبيل المثال في قصة «وضاح اليمن» حينما يروي البياتي قصة الوشاة الذين يخبرون وليدَ عمّا حدث في قصره بين زوجه ووضاح، يقفز بعده رواية موت وضاح دون أن يتحدث عن

<sup>١</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٤٦.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ٢٦١.

<sup>٣</sup>. تحليل الخطاب الروائي، ص ٣٠٠.

<sup>٤</sup>. يبني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البيوي، ص ١٢٥.

حوادث جرت في زمن بين هذين الحدين. فهو يقفز في قصة المتنبي أكثر من بقية القصص لأنه يروي حياة المتنبي في زمن على مدى واسع تختل سنوات كثيرة، فلابد أن يلجأ إلى القفزات لتسريع السرد. نجد الإستراحة في الزمن خاصة حينما يلتجأ السارد إلى الوصف أو التعليق، إذن يقوم هنا بإيقاف الزمن. كما نجد في قصة وضاح اليمين حينما يقص البياتي قصة وضاح لكن في بعض الأحيان يقوم بوصف أعمال الشخصيات ويقف الزمن تماماً: «ينفحها الساحر في الماء/ فستحيل تارة غزالة/ قروها من ذهب و تارة كاهنة قارس الغواية/ ولعنة النهاية/ في حرم الخليفة/ وليلة المسكون بالأباح والملاله»<sup>١</sup>. هنا نجد الوصف حينما يشبه الرواوى زوجة عبد الملك مرة بغرالة ومرة يشبهها كاهنة وإلخ. ثم يتطرق إلى وصف الغزالة فهي غزالة قروها من ذهب. نجد هنا ايقافاً في الزمن الذي يسمى بالاستراحة.

إن الزمن يلعب دوراً أساسياً في السرد إذ نأخذها في القصة - كقصة الحالج لدى البياتي - تفتقد القصة الترعة السردية فتميل إلى الوصف. والوصف ينافض السرد والسرد يتعارض، حتماً مع الوصف. الوصف يطغى حركة المسار السردي<sup>٢</sup>. إذا نقاش في قصص البياتي نجد لها معتمدة على الزمن، فهو القوة المنشئة لإنجاز السرد في تلك القصص كما رأينا.

#### ٤- اشكال السرد

يمكن تقسيم السرد إلى ثلاثة أشكال: الأول استعمال الضمير الغائب فهو أكثر تداولاً بين السرادر، وأيسره استقبالاً لدى المقربين<sup>٣</sup>. «تقديم الكاتب بضمير «المو» أعزل من تقنيات السرد وفتيه، يصبح العمل السردي أحياناً مجرد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلى المصداقية التي يولدتها الفن حق في واقعيته»<sup>٤</sup>. والثاني الضمير المتalking وله القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جديعاً<sup>٥</sup> والثالث الضمير المخاطب. فهو أقل وروداً وأحدث نشأة<sup>٦</sup>.

البياتي كالسارد لا يقف في قصصه الشعرية على شكل سردي منفرد بل كثراً ما نشاهد في جميع الأشكال الثلاثة في القصة الواحدة. هنا نتناول إلى هذه الأشكال في شعر البياتي. في قصيدة «عن وضاح اليمين» نجد إنّ البياتي ليس السارد الوحيد فقط، تارة نلاحظه يجعل الشخصيات في السرد كما يجعل «وضاح اليمين» في بعض المقاطع القصصية الشعرية. يبدأ البياتي حكاية وضاح اليمين بالضمير

<sup>١</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

<sup>٢</sup>. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص ٢٤٩.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ١٥٣.

<sup>٤</sup>. محمد عزام «شعرية الخطاب السردي»، ص ٩٠.

<sup>٥</sup>. مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص ١٥٩.

<sup>٦</sup>. المصدر نفسه، ص ١٦٣.

الغائب (الأسلوب المباشر): «يتصعد من مدائن السحر ومن كهوفها وضاح / ينفحها الساحر في الهواء»<sup>١</sup>. ثم ينحرف الأسلوب من الغائب إلى المتكلم بتغير السارد من البياتي إلى الشخصية الحكائية وضاح اليمن: «قبلت مولاتي على سجادة النور وغنت لها موّال / وعبتها شمس بخاري / وحقول القمح في العراق»<sup>٢</sup>. ثم ينحرف الأسلوب من المتكلم إلى الخطاب حين يجد البياتي يتحدث مع وضاح اليمن حول حديث جري بينه وبين زوجة وليد: «وأنت في سريرها تنام يا وضاح / علّها نوافذ القصر / لعله الواشي الذي أراح وأستراح / لعله الخليفة / أطلق في أعقابك العبد وكلب الصيد والكافوس»<sup>٣</sup>. في الأخير ينحرف السرد مرة أخرى لكن هنا ينحرف من الخطاب إلى المتكلم. السارد هو الشخصية الحكائية أي وضاح اليمن: «مُتُّ على سجادة العشق ولكن لم أمت بالسيف / متُّ بصندولق وألقيتُ بيئر الليل / مختنقًا مات معى السر ومولاتي على سريرها»<sup>٤</sup>.

لايسعي البياتي في قصصه الشعرية أن يكون نفسه السارد الوحيد بل يجد فيها تعدد الرواية، إذًا الرواوى إما الشاعر وإما الشخصيات القصصية. منحي تعدد الرواية لدى البياتي انتهاءً إلى دخول الشخصيات في الحكي دحولاً يارزاً. هذا الأسلوب الذي يطلق عليها في الإطار السردي، الكلام الحر المباشر فيه تختفي المقدمات السردية وتتدخل الشخصيات في القصة مباشرة وتقص عمّا حدث، هذا النمط من الأساليب أقرب إلى فن المسرح<sup>٥</sup>. البياتي دائمًا يستخدم هذا الأسلوب في قصته. هو يقوم بهذه العملية باستخدام الضمير الآنا المتكلم بيد الشخصية حيث كلام القصة هو كلام الشخصية.

أما إشكال السرد في قصة «موت المتنبي» تكون على الأشكال الثلاثة؛ يبدأ البياتي هذه القصة بالضمير الغائب كما يجد في القصة السابقة فضمير الغائب يجعل من السارد مجرد سارد يروي الأحداث، فهو يتساهم في تقارب الشعر إلى القصة أكثر من بقية الأشكال. هو يشرح في البداية الأحداث مستخدماً هذا الضمير: «لتحترق نوافذ المدينة / ولتدبل الحروف والأوراق / ولويحضر نسرك

<sup>١</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ٢٤٣.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ٢٤٤.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

<sup>٤</sup>. المصدر نفسه، ص ١١٦.

<sup>٥</sup>. عبد الرحيم كردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص ٢٠٤.

فوق جبل الرماد»<sup>١</sup>. لم يمكث البياتي طويلاً حتى يتغير الأسلوب من الموضوعي إلى الخطابي: «فأنت بحار بلا سفينه/ وأنت منفي بلا مدينة»<sup>٢</sup>.

الطريف هنا أننا نشاهد السرد خطابياً وقلماً يسرد القاص أحدهاته بالضمير المخاطب. يدلّ هذا الاستخدام على الأئتلاف بين المتنبي والبياتي، أي من هنا يكشف استخدام الضمير المخاطب (أنت) عن إنفعالات (أنا) ومشاعرها وعقدها. كما نعرف أن البياتي نفي عن بلده لشيوعيته، لأجل هذا حينما يريد أن يقص قصة نفي المتنبي يستخدم الضمير المخاطب لأنها لوجود علاقة قريبة بين نفي البياتي والمتنبي. في ما بعد يتغير الأسلوب من الخطاب إلى المباشر بتغيير السارد من البياتي إلى المتنبي: «سفينة الصباب ياطفو على بحر من الدموع/ تشيح في مرفأها/ تجوع/ تزني على رصيفهم/ تستعطفُ الخليفة الأبلة/ تستجدي/ هرُّ بطنها/ ترقضُ فوق هب الشموع»<sup>٣</sup>.

فهو صوت المتنبي، يتحدث المتنبي عن همومه، والهم الكبير هو مدح الخليفة الأبلة فهو ظل فاغرة الأيدي. نشاهد تغييراً آخرًا في السرد حينما يجد ابن خالويه يقص بالضمير المتكلم عما حدث بينه وبين المتنبي: «أنا شحخت جبهة الشاعر بالرواة/ بقصت في عيونه/ سرقت منها النور والحياة/ جعلته سخرية البلاء والفرسان والأشباء/ أغمنت في أشعاره سيفي/ وأفسدت مُريديه/ وظللت به الرواة»<sup>٤</sup>.

لم يكتف البياتي كما شاهدنا في القصة السابقة رواية القصة بيده فقط بل أتي بالشخصيات في القصة واستعمل طريقة الكلام الحر المباشر، وقربت قصته بالمسرح فنجد الشخصيات كأنها تتكلم فوق خشبة المسرح. يقدم هذه الطريقة حينما الرواوي أقل معرفة من الشخصية وليس عنده سيطرة كاملة عما يريد أن يقص. فالرواي(البياتي) ينظر إلى القصة من خارج (الرؤى من خارج) ويتحدث المتنبي عما حدث لأن البياتي أي الرواية لا يعرف ماذا حدث (على سبيل المثال لا يعرف ماذا حدث على المتنبي في بلاط كافور أو يعرف أقل من المتنبي) هنا يجعل الرواوي أو القاص زمام القص بيده الشخصية (المتنبي). هناك رؤى مختلفة، هذه الرؤى المسخدمة(رؤى من الخارج) شبيهة لدى جيرار جينيت<sup>٥</sup> بالتبيير

<sup>١</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٤٩٧.

<sup>٢</sup>. المصدر نفسه، ٤٩٧.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ٤٨٢.

<sup>٤</sup>. المصدر نفسه، ص ٤٩٩.

<sup>٥</sup>. من أهم النقاد والدارسين النقد البياتي، ولد في فرنسا، وله كتاب خطاب الحكاية، قد وصل هذا الكتاب إلى شهرة عالمية وبعد من أهم مؤلفات الكاتب. نطور البحث السردي على يده تطوراً واضحاً.

الخارجي<sup>١</sup>. كما هو الحال في قصة وضاح اليمن. في تلك القصة لوحظ استخدام الضمير المتكلم بوضوح. هناك لا يعرف الرواوى (البياتي) ماذا حدث في قصر عبدالملک بين وضاح اليمن و زوجته لأجل هذا شاهدنا تتحدث الشخصية الحكائية (وضاح اليمن) عما جرى بينهما: «فوق فمهما حي لكل ساحرات العالم النساء / قبل العشاق / بذررت في أحشائهما طفلاً من الشعب ومن سلاله العنقاء»<sup>٢</sup>.

أما قصيدة «مبونن عائشة» فتقوم في الأكثر على الضمير المتكلم، فيما يمثل البياتي كالسارد في حين هو يعدّ شخصية حكائية تروي أحداثها حررت عليه وعلى عائشة. إذن فلما نشاهد تغيير الأسلوب في هذه القصيدة من المتكلم إلى المباشر أو الخطاب. أما عن تواجد أشكال السرد ومستوياته في قصيدة «عذاب الحلاج» التي يرويها البياتي بثوب الحكى، نجد هذه الأشكال الثلاثة فيها. لم يكتف البياتي بطريقة واحدة بل استخدم جميعها. بدأ هو حكاية الحلاج بالسرد الخطابي، يخاطب فيه المرید الحلاج: «سقطت في العتمة والفراغ، تلطخت روحك بالأصباغ»<sup>٣</sup>. لكن الطريقة الغالبة هي أسلوب المباشر أو بالضمير الغائب. يسرد السارد- الذي يمثله الحلاج نفسه - بهذا الضمير معظم قصة حياة الحلاج: «مهرّج السلطان / كان ويا ما كان / في سالف الأزمان / يداعب الأوتار / يمشي فوق حد السيف والدخان / يرقص فوق الجبل / يأكل الرجاج، يثنى مغنىًّا سلطان / يقلد السعدان / يركب في ظهره الأطفال في البستان»<sup>٤</sup>.

أما في الأخير روى الحلاج قصته بالضمير المتكلم و روى عما حدث عليه في يوم مقتله: «عشر ليال وأنا أكابد الأهوال / وأعتلي صهوة هذا الألم القتال / أو صال جسمى أحرقوها / قطعوها...»<sup>٥</sup>. إذن قطعوها...». إذن السرد الغالب في هذه القصة يكون سرداً تاريجياً يسرد الحلاج (الشخصية الحكائية) الأحداث كالمورخ ويسرّحها. لكن أحياناً يتنتقل السرد إلى الضمير المتكلم والخطاب. على أية حال يمكن اعتبار هذه القصة بما اتكلّت على طريقة واحدة (الأسلوب المباشر) للسرد على عكس قصص سابقة بما يتنتقل السرد دائمًا بين القاص (البياتي) والشخصيات الحكائية والأسلوب كان في انتقال بين المتكلم والمخاطب والغائب، لكن هنا قام الحلاج بدور البطل بسرد الأحداث.

<sup>١</sup>. محمد حمّي الدين، مبنو «فن القصة القصيرة، مقاربات أولى»، ص ٦٣.

<sup>٢</sup>. الأعمال الشعرية للبياتي، المجلد الثاني، ص ٢٤٤.

<sup>٣</sup>. المصدر نفسه، ص ٩.

<sup>٤</sup>. المصدر نفسه، ص ١٣.

<sup>٥</sup>. المصدر نفسه، ص ١٩.

### ٣. النتيجة

إن نظرية عامة لما سبق تؤدي إلى النتائج التالية:

- ١- ارتبطت القصيدة عند البياتي بعناصر السرد كالحدث والشخصية والزمن، وقلما يجد أن القصيدة ترعرع عنده نحو الغنائية والفردية فهو يلتفت إلى البناء السردي التقattaً باللغة، يظهر هذا الإهتمام بوضوح في إدارة الأحداث وتقديم الشخصيات. تساهم الشخصية في إنعقاد الحبكة والحدث فتميل نحو القصة المنكاملة مستوفيةً بعدة عناصر قصصية. تعتبر السرد في القصة عند البياتي سرداً تاريخياً، يأخذ من كتب التاريخ أحداثها وأخبارها. ويرويها بالضمير الغائب في الغالب وينطلق الشاعر بدايةً بعرضحدث عرضاً تاريخياً ثم يمزج التاريخ بالغنائية.
- ٢- البياتي يعني عنابة فاقعة برسم الشخصية وملامحها في قصصه، فهي شخصيات تاريخية يستخلدها البياتي في سبيل القناع. تسايق الشخصيات الرئسية عند البياتي كشخصية وضاح اليمن، المتنبي، عائشة وال الحاج نحو شخصية روائية يتباينا التأثير والتاثير فهي تعدّ شخصية نامية ودرامية ولا تقتصر على حد شخصية فناعية يأخذها الشاعر ليستر ورائها فحسب. تختزن الشخصيات كل ما تحمله داخلاًها من ألم وحزن و صمتٍ، كاشفاً بذلك البياتي هواجسه وآرائه ونفسياته.
- ٣- وجدنا عنصر الزمن في قصص البياتي من أهم عناصر السرد لأن السرد يتولد منه، فإن الزمن عند البياتي يجمع بين الزمن الحكاية الذي حدثت فيه القصة وزمن السرد الذي كتبت فيه هذه الحكاية، حيث يقوم البياتي على لسان السارد بالتلاعب في النظام الزمني للحكاية. فالسارد يقطع وتيرة النظام الزمني المتسلسل ليسترجع الأحداث الماضية أو قد يستنقق الأحداث في السرد بحيث يترعرع إلى الواقع قبل وقوعها. إذاً فالبياتي يرسم دائماً في قصصه خطأ زمياً يخرج من المسار تارة كما لاحظنا في قصيدة «موت المتنبي» أو لا يخرج كما لو حظ في قصيدة «مجنون عائشة». هناك عنصر البيئة الزمانية والمكانية. لكن عنصر zaman غير محدد في بعض القصص كما يجده محدوداً في قصة وضاح اليمن وقصة حلاج.
- ٤- لغة القص عند البياتي ينتقل بين ثلاثة الأساليب، المباشرة، الذاتية، الخطابية لاسيما في قصيدة «وضاح اليمن» و«موت المتنبي». إذاً يكون السرد فيها في انتقال دائم بين الضمير الحكاية أو هو، حيث يقع السارد في خلف الأحداث ويبدأ بروايته. فالبياتي خبير بالحوادث وعلى مها. كما يجد السرد على شكل الضمير المتكلم، فيه يسعى البياتي يكشف عن نوایاه وحواجسه مثلما فعل بوضوح في قصة مجذون عائشة أو قصة الحاج. أو يجد السرد على شكل الضمير المخاطب أو مايسمي بالأسلوب الخطابي. يسوق هذا الاستخدام القصة نحو الأداة الحوارية مثلما يجد في قصة وضاح اليمن عند البياتي.

### قائمة المصادر والمراجع

- ١- أباطة، نورت، القصة في الشعر العربي؛ القاهرة: مكتبة مصر. ١٩٧٨. م.
- ٢- ابن صالح، ابراهيم، القصة القصيرة عند محمود تيمور؛ ط١، تونس: دار محمد على، ٢٠٠٢. م.

- ٣- اسماعيل، عزالدين، **التفسير النفسي للأدب**؛ الطبعة الرابعة، بيروت: دار العودة، ١٩٨٨.
- ٤- بسبسو، معين، **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥.
- ٥- بن ثيم، على، **السرد و الظاهرة الدرامية**؛ المركـز الثقافـي العـربـي، الدـارـالـبـيـضـاءـ، ٢٠٠٣.
- ٦- البياتي، عبد الوهاب، **أعماله الشعرية الكاملة**، بيروت: دار العودة، ٢٠٠٨.
- ٧- الرواشدة، سامح، **البناء السردي والدرامي في شعر ممدوح علوان**؛ الأردن: جامعة مؤتة، ٢٠٠٧.
- ٨- روحـيـالـفـيـصـلـ، سـمـرـ، الرـوـاـيـةـالـعـرـبـيـةـالـبـيـانـ، دـمـشـقـ، اـخـادـالـكـتـابـالـعـربـ، ٢٠٠٣.
- ٩- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات الرواية**؛ لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ٢٠٠٢.
- ١٠- الشاروني، يوسف، **دراسات في الرواية والقصة**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٧.
- ١١- صبحي، محبي الدين، **الرؤيـاءـ فـيـشـعـرـالـبـيـاتـيـ**؛ بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.
- ١٢- الصـكـرـ، حـاتـمـ، مـواـيـاـ فـرـسـيـسـ، بـيـرـوـتـ، المؤـسـسـةـالـجـامـعـةـللـدـلـرـاسـاتـوالـنـشـرـ، ١٩٩٩.
- ١٣- عـزـامـ، حـمـدـ، تـحـلـيلـالـخـطـابـالـرـوـائـيـ، دـمـشـقـ، اـخـادـالـكـتـابـالـعـربـ، ٢٠٠٣.
- ١٤- عـزـامـ، حـمـدـ، شـعـرـيـةـالـخـطـابـالـسـرـدـيـ، دـمـشـقـ، اـخـادـالـكـتـابـالـعـربـ، دـمـشـقـ، ٢٠٠٥.
- ١٥- عـبـاسـ، إـحـسـانـ، مـنـذـيـ سـوقـالـنـارـ، بـيـرـوـتـ، المؤـسـسـةـالـعـرـبـيـةـللـدـلـرـاسـاتـوالـنـشـرـ، ١٩٩٠.
- ١٦- العـبـدـ، عـمـنـ، تقـنيـاتـالـسـرـدـالـرـوـائـيـ فـيـ ضـوءـالـمـنهـجـالـبـيـوـيـ، بـيـرـوـتـ، دـارـالـفـارـابـيـ، ١٩٩٩.
- ١٧- كـرـدـيـ، عـبدـالـرـحـبـ، السـرـدـ فـيـ الـرـوـاـيـةـالـمـعـاـصـرـةـ، الطـبـعـةـالـأـولـىـ، القـاهـرـةـ، مـكـتـبـةـالـآـدـابـ، ٢٠٠٦.
- ١٨- كـنـدـيـ، مـحـمـدـ عـلـىـ، الرـمـزـ وـالـقـنـاعـ فـيـ الشـعـرـالـعـرـبـيـالـحـدـيـثـ، لـبـيـباـ، دـارـالـكـتـابـ، ٢٠٠٣.
- ١٩- محـابـدـنـ، عـبدـالـحـمـيدـ، جـدـلـيـةـالـمـكـانـ وـالـزـمـانـ وـالـإـنـسـانـ فـيـ الـرـوـاـيـةـالـخـلـيـجـيـةـ، الـبـحـرـيـنـ، المؤـسـسـةـالـعـرـبـيـةـللـدـلـرـاسـاتـوالـنـشـرـ، ٢٠٠١.
- ٢٠- مـرـنـاضـ، عـبـدـالـمـلـكـ، فـيـ نـظـرـيـةـالـرـوـاـيـةـ بـحـثـ فـيـ تقـنيـاتـالـسـرـدـ، الـكـوـرـيـتـ، ١٩٩٨.
- ٢١- مـرـيـدـنـ، عـرـبـرـةـ، القـصـةـالـشـعـرـيـةـ فـيـ الـعـصـرـالـحـدـيـثـ، دـمـشـقـ، دـارـالـفـكـرـ، ١٩٨٤.
- ٢٢- مـبـنـوـ، مـحـمـدـ محـيـ الدـينـ، فـنـ القـصـيـةـالـقـصـيـرـةـ، مـقـارـيـاتـأـولـىـ، دـيـ: مـكـانـالـشـنـرـغـرـمـعـنـ، ٢٠٠٧.
- ٢٣- نـاـبـلـسـيـ، شـاـكـرـ، جـهـالـيـاتـالـمـكـانـ فـيـ الـرـوـاـيـةـالـعـرـبـيـةـ، الطـبـعـةـالـأـولـىـ، بـيـرـوـتـ، المؤـسـسـةـالـعـرـبـيـةـللـدـلـرـاسـاتـوالـنـشـرـ، ١٩٩٤.
- ٢٤- النـصـرـ، يـاسـينـ، الإـسـتـهـلـالـ فـيـ الـبـداـيـاتـ فـيـ النـصـالـأـدـيـ، الطـبـعـةـالـأـولـىـ، بـغـادـ، دـارـالـشـؤـونـالـثـقـافـيـةـالـعـامـةـ، ١٩٩٣.
- ٢٥- هـلـلـ، مـحـمـدـ، الـنـقـدـالـأـدـيـالـحـدـيـثـ، الـقـاهـرـةـ، دـارـمـطـابـعـالـشـعـبـ، ١٩٨٤.

## تحلیل عناصر روایت در شعر عبدالوهاب البیاتی

**\* فرهاد رجبی \* و شهرام دلشاد \*\***

### چکیده

شعر و داستان از دیرباز با هم در تعامل بودند. بدین سان شاعرانی می یابیم که در لابلای اشعارشان به حکایت گویی و داستان سرایی می پرداختند. از آنجایی که ژانر داستان در ادبیات عربی رایج نبوده، شاعران عربی از طریق شعر به داستان پرداختند. اما با وجود گسترش و رواج داستان در ادبیات معاصر، شعر داستانی همواره به عنوان یکی از شیوه های بیان شعری توسط شاعران بکار گرفته می شود. همان‌طور که از داستان به عنوان شیوه های موفق نقاب و بینامتنبیت یاد می شود، شعر آزاد و مدرن عربی از آن جایی که حاوی روح جمعی می باشد بر خلاف شعر کهن که بر اساس تک گویی پایه ریزی شده بود، دارای ساختاری دارماتیک است. چنین ساختاری به گونه روایتی و داستانی نیاز دارد که با روح جمعی سازگار باشد. از این- جاست که گونه داستان، نزد شاعران معاصر مورد توجه قرار گرفت. از جمله همین شاعران عبدالوهاب البیاتی است که توجه زیادی به درام بودن قصیده مبدول داشته است. بدین سان در شعر او ویژگی های داستان نقش بارزی دارند؛ داستان هایی که اغلب از تاریخ و ادبیات و اسطوره نشأت گرفته اند.

در این جستار سعی می شود، عناصر روایت در شعر عبدالوهاب البیاتی مورد کندوکاو قرار گیرد. تکیه این پژوهش بر چهار قصیده مشهور او با عنوان های «عن وضاح الیمن والحب والموت» و قصیده «موت المتنبی» و «جنون عائشة» و «عذاب الحلاج» است. بنابرین تبیین عناصر روایت بر اساس روش توصیفی و تحلیلی هدف اصلی این جستار می باشد.

**کلید واژه ها: عناصر روایت، قصیده آزاد، دارماتیک، عبدالوهاب البیاتی**

\* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. (نویسنده مسؤول).

\*\* - دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران.

## Narrative elements in Abdul-Wahab al-Bayati poetry

Farhad Rajabi<sup>\*</sup>, Shahram Delshad<sup>\*\*</sup>

### Abstract

Poems and stories have traditionally interacted. We find poets who told stories in their poetry. As the genre of story was not common in Arabic literature, Arab poets used it in their poems. However, in spite of the prevalence of stories in modern literature, narrative poetry has been used as a way of poetic expression by poets. Free Arabic poetry and modern Arabic poetry, unlike traditional poetry, which based on monologues, have a dramatic structure, as it encapsulates a collective spirit. Such structure is in need of narration to be in harmony with the collective spirit. This is the reason why such stories have grasped the attention of modern poets. One such poet is Abdulwahab al-Bayati, who was interested in dramatic poetry and odes. So we find narrative features in his poetry and the stories are derived from history, literature and mythology. In this study, we investigate narrative elements in the poetry of Abdulwahab al Bayati. We focus on four famous odes by him. The goal of the study is a qualitative and analytical exploration of narrative elements.

**Keywords:** Narrative Elements, Free Ode, Drama , Abdul Wahab al-Bayati

---

<sup>\*</sup>- Assistant Professor, Guilan University, Iran.

<sup>\*\*</sup>- Doctoral Student of Arabic Language and Literature, Abuali Sina University, Iran.

## اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم: قراءة جديدة

\* الدكتور شاكر العامري

### الملخص:

اختار الباري تعالى اللغة العربية لتكون وعاءً لمعجزاته وإطاراً لكتاباته عن حكمة وتقدير ودرأة وتدبر. وقد اختلفت آراء الباحثين في اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم وذلك لتعدد لهجات العرب وقت نزوله. فمنهم من اعتبرها لهجة قريش لكون الرسول (ص) من قريش، ومنهم من اعتبرها لغة مشتركة بين القبائل، ومنهم من اعتبرها لغة مشتركة بين العرب جميعاً.

يبدأ البحث بذكر شيء حول مكانة مكة المكرمة وأسواقها قبل الإسلام ثم يوضح بعض المصطلحات الضرورية، وهي: اللغة، واللهجة، واللغة المشتركة، واللهجة النواة، واللغة الموحدة، واللغة العامة، واللغة الأدبية، ثم يعرض للأراء المطروحة، حول مسألة نزول القرآن بللهجة قريش محاولاً مناقشة المسألة من زاوية مختلفة.

وقد أثبتت البحث أن اللهجة التي نزل بها القرآن لم تكن لهجة خاصة، لا بقريش ولا بغيرها، بل كانت لغة عامة، أو بالأحرى، هي اللغة الفصحى التي يتحدث بها العرب إلى يومنا هذا بعد إسقاط بعض التغيرات التي طرأت عليها على مر التاريخ، وأن كافة الأدلة التي سيقت على سيادة لهجة قريش هي أدلة غير صحيحة تفتقر إلى الدقة ولا تستند إلى وثائق ومستندات قوية. كما أن التسليم بوجود اللغة العامة ينفي وجود المسميات الأخرى بالنسبة للغة العربية؛ فلا لغة مشتركة ولا لغة نواة ولا لغة أدبية ولا غير ذلك، بل لغة واحدة تستجيب لكل الظروف وتليي كافة الحاجات. كما أنها نستطيع، إن سلمنا باللغة العامة، تفسير كافة الظواهر اللغوية التي حيرت الدارسين لغربية ما قبل الإسلام، كالتشابه الموجود في الشعر الجاهلي والنصوص الأدبية الأخرى وغير ذلك.

كلمات مفتاحية: القرآن الكريم، اللهجة، اللغة العامة، لهجة قريش، اللغة العربية.

### المقدمة

القرآن الكريم هو المعجزة الخالدة لنبي الإسلام العظيم (ص). وقد حير ذاك الكتاب العظيم العرب منذ نزوله منجماً في مكة المكرمة قبل أكثر من ألف وأربعين سنة، وقد كانوا أهل فصاحة وبلاغة

\*\* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. (sh.ameri@semnan.ac.ir)

تاریخ الوصول: ٢٠١٥/١٩/١٥ هـ = ١٣٩٣/١٠/٢٩ م تاریخ القبول: ٢٠١٥/٠٥/٢٨ هـ = ١٣٩٢/٠٣/٠٧ م

تنقاد لهم المعاني انقياداً إذا تحدثوا وتطاول عليهم الألفاظ حيـثـما رأـمـوا وأـيـّـ معـنـى قـصـدواـ. تسـاعـدـهـمـ فيـ كـلــ ذلكـ لـغـةـ حـبـاـهـ اللهـ تـعـالـىـ بـكـلــ مـيـزـاتـ الـبـقاءـ وـالـخـلـودـ، وـالـمـقاـوـمـةـ وـالـصـمـودـ فيـ وـجـهـ كـلــ هـجـمـةـ،ـ والـوقـوفـ طـوـداـ شـامـحـاـ أـمـامـ أـيـّـ حـمـلـةـ عـاتـيةـ وـزـوـبـعـةـ مـدـمـرـةـ،ـ أـزـالـتـ ثـقـافـاتـ كـثـيرـ منـ الـأـمـمـ،ـ وـمحـتـ المـلامـحـ الـوطـنـيـةـ لـكـثـيرـ منـ الشـعـوبـ. فـلـمـ يـخـتـرـ الـبـارـيـ تـعـالـىـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ لـتـكـونـ وـعـاءـ لـمـعـجزـاتـهـ وـإـطـارـاـ لـكـرامـاهـ اـعـتـباـطاـ،ـ بلـ عنـ حـكـمـةـ وـتـقـدـيرـ وـدـرـايـةـ وـتـدـبـيرـ،ـ إـذـاـ الـآـيـاتـ تـنـسـابـ اـنـسـيـاـبـاـ وـتـنـسـكـبـ فيـ الـرـوـحـ قـبـلـ العـقـلـ،ـ وـتـسـحـرـ الـقـارـئـينـ وـالـسـامـعـينـ عـلـىـ السـوـاءـ مـنـ قـرـيشـ وـسـواـهـاـ.

وقد كان القرآنُ الكريمُ، المعجزةُ الخالدةُ للرسول (ص)، ولايزال مرجعاً رئيساً للغة العربية لا يشكّ في نصوصه دارس. وقد أعطى ذلك الكتابُ السماوي، كتابُ الإسلام ودستوره الرسمي، للغة العربية صفة رسمية، حيث جعلها لغة المسلمين أيـنـما كانوا يتلونهـاـ وـيـرـتـلـونـهـ قـراءـةـ وـحـفـظـاـ بـلـسـانـهاـ وـيـتـدـبـرـونـ آـيـاتـهـ تـفـقـهاـ وـتـفـسـيرـاـ وـيـرـدـدوـنـهاـ فيـ نـصـوصـهـ الـأـدـبـيـةـ وـمـحـافـلـهـ الـتـقـاـفـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ اـفـبـاسـاـ وـتـضـمـنـيـاـ،ـ وـيـلـهـجـونـ هـاـ طـلـبـاـ لـلـثـوابـ وـإـعـجـابـاـ هـاـ وـتـنـوـقـاـ لـلـحـلـوـهـاـ.ـ وـقـدـ اـخـتـلـفـ آـرـاءـ الـبـاحـثـينـ فيـ الـلـهـجـةـ الـتـيـ نـزـلـ هـاـ الـقـرـآنـ الـكـرـيمـ وـذـلـكـ لـتـعـدـ لـهـجـاتـ الـعـربـ وـقـتـ نـزـولـ الـقـرـآنـ.

يهدف البحث إلى معالجة قضية نزول القرآن معالجة علمية مشفرة بالأدلة ومناقشة مقولـة شائعة بين دارسي تاريخ الأدب العربي وطالما أحـدـهاـ كـثـيرـ مـنـهـمـ أـخـذـ الـسـلـمـاتـ،ـ وـهـيـ أـنـ "ـالـقـرـآنـ قدـ جـعـ العـربـ عـلـىـ هـجـةـ قـرـيشـ بـنـزـولـهـ فـيـ مـكـةـ"ـ<sup>١</sup>ـ.

أما منهج البحث فهو منهـجـ وـصـفـيـ يقومـ باـسـتـعـارـضـ النـصـوصـ وـتـحـلـيلـهاـ سـعـيـاـ إـلـىـ الـوصـولـ إـلـىـ نـتـائـجـ صـحـيـحةـ اـعـتـمـادـاـ عـلـىـ أـدـلـةـ نـقـلـيـةـ وـعـقـلـيـةـ بـعـدـ طـرـحـ بـعـضـ الـمـقـدـمـاتـ،ـ فـقـامـ بـتـوـضـيـعـ بـعـضـ الـمـصـطـلـحـاتـ وـنـاقـشـ الـآـرـاءـ الـمـطـرـوـحةـ فـيـ هـذـاـ الصـدـدـ.

ولمناقشة تلك العبارة، أعني عبارة أن "ـالـقـرـآنـ قدـ جـعـ العـربـ عـلـىـ هـجـةـ قـرـيشـ بـنـزـولـهـ فـيـ مـكـةـ"ـ،ـ لمـعـرـفـةـ مـدـىـ دـقـهاـ،ـ يـبـدـأـ الـبـحـثـ بـطـرـحـ بـعـضـ الـأـسـئـلـةـ الـمـنـطـقـيـةـ،ـ وـهـيـ:

١ـ هلـ تعـنيـ عـبـارـةـ (ـجـمـعـ الـعـربـ عـلـىـ هـجـةـ قـرـيشـ)ـ أـنـ أـجـبـرـهـمـ عـلـىـ التـكـلـمـ بـلـهـجـةـ قـرـيشـ مـتـنـاسـيـنـ هـجـاجـهـمـ؟ـ

<sup>١</sup>ـ شـوـقـيـ ضـبـيفـ،ـ قـارـيـخـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيــ الـعـصـرـ الـإـسـلـامـيـ،ـ صـ ٣ـ١ـ.

ـ ٢ـ منـ المـلـفـتـ لـلـنـظـرـ أـنـ الدـكـتـورـ طـهـ حـسـينـ كـانـ قـدـ رـأـىـ هـذـاـ الرـأـيـ فـيـ كـتـابـهـ الـذـيـ أـحـدـثـ ضـجـةـ فـيـ الـعـالـمـ الـعـرـبـيـ عـامـهـ وـمـصـرـ خـاصـةـ،ـ حـبـثـ قـالـ:ـ "ـوـلـكـنـ أـظـنـ أـنـكـ تـنـسـيـ شـيـئـاـ بـخـيـرـ أـلـاـ نـسـاهـ،ـ وـهـوـ أـنـ الـقـبـائلـ بـعـدـ الـإـسـلـامـ قـدـ اـخـذـتـ لـلـأـدـبـ لـغـةـ غـيـرـ لـغـهـاـ،ـ وـتـقـبـلـتـ فـيـ الـأـدـبـ بـقـبـودـ لـمـ تـكـنـ لـقـبـدـهـاـ اوـ كـبـتـ اوـ شـعـرـتـ فـيـ لـغـهـاـ الـخـاصـةـ،ـ أـيـ أـنـ الـإـسـلـامـ قـدـ فـرـضـ عـلـىـ الـعـربـ جـمـيعـاـ لـغـةـ عـامـةـ وـاحـدـةـ هـيـ لـغـةـ قـرـيشـ.ـ فـلـبـسـ غـرـيـباـ أـنـ تـقـبـدـ هـذـهـ الـقـبـائلـ هـذـهـ الـلـغـةـ الـجـدـيدـةـ فـيـ شـعـرـهـاـ وـنـثرـهـاـ



٢. إن صح ذلك، ألا يعتبر قيام القرآن بذلك تحيّزاً للهجة قريش على حساب بقية اللهجات؟
٣. لماذا لم يُيد بقية العرب من غير قريش، وهم أكثر العرب وعامتهم، لماذا لم يُيدوا ردود أفعال حيال ذلك أو يعترضوا على عدم نزول القرآن باللهجات قبائلهم، حيث لم يسجل لنا التاريخ ولو واحدةً واحدةً، بل نجد عكس ذلك، تسلیماً ورضيًّا رغم أنهم كانوا أهل عصبية ما فارقتهم في كثير من المواطن بعد الإسلام؟
٤. آيات القرآن قسمان: قسم مكىٰ وآخر مدنىٰ، كما أنَّ الرسول (ص) عاش شطرًا من حياته في مكة والبقية في المدينة، فهل قوم الرسول (ص) الذين نزل القرآن بلسانهم هم أهل مكة أم هم أهل المدينة (الأنصار)<sup>١</sup> أم هم العرب بشكل عام؟
- نخن، في هذا البحث، نحاول الإجابة على تلك الأسئلة ونفرض، في هذا الصدد، فرضيتين نخاول إثبات صحتهما:

**الأولى:** أنَّ دور القرآن في توحيد العرب على لهجة قريش لم يكن تأسيسياً، معنى أنه لم يجبر العرب على التكلُّم بها وترك غيرها، بل كان تحصيل حاصل لأنَّه كان مفهوماً وقبولاً من قبل عموم العرب.

**الثانية:** نزول القرآن كان متزامناً مع وصول اللهجات العربية إلى ذروة الفصاحة والبلاغة، أي عندما نزل القرآن فإنه نزل بلغة واحدة متطرفة عامة يفهمها الجميع ولم ينزل بالهجة خاصة.

و حول سابقة البحث يجب القول إنَّ أكثر كتب تاريخ الأدب قد تطرق إلى مسألة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم لما لتلك اللغة من صلة بلغة الشعر والخطب وغيرهما من الفنون الأدبية. لكنَّ كاتبين من بين كتاب تلك الكتب أفرداً صفحات متعددة من كتابيهما لمناقشة اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، وهما شوقي ضيف في تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي وجوداد علي في المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، المجلد الثامن. أما البحوث والدراسات فهناك بحث أو دراسة مستقلة نُشرت في مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٤٨، ناقشت الموضوع من جميع جوانبه تقريباً، وهي: **لَكُونُ الْعَرَبِيةِ الْفَصْحِيِّ** للدكتور غانم قدورى الحمد، كلية التربية للبنات - جامعة تكريت، حاول الباحث فيها إثبات



في أدتها بوجه عام. فلم يكتي التميمي أو القيسبي حين يقول الشعر في الإسلام بقوله بلغة نيميم أو قيس ولهجتها، إنما كان بقوله بلغة قريش ولهجتها (طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص ٤٧-٤٨).

<sup>١</sup> - الذين قال الرسول (ص) مخاطباً لهم بعد غزوة حنين: "لولا الهجرة لكتت امراً من الأنصار، ولو سلك الناس وادياً وشعباً لسلكت وادي الأنصار وشعها. الأنصار شعار والناس دثار" (محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ٥: ١٠٤).

نزول القرآن بلهجة قريش، حيث اعتبر أنّ عوامل التوحيد اللغوي قبل الإسلام كانت ضعيفة. وفي الوقت الذي يرفض فيه وجود عربية فصحى مشتركة قبل الإسلام، يرفض كذلك وجود لغة أدبية مشتركة قبل الإسلام، لكنه يستثنى قريشاً من ذلك. وهو يعترف بأنّ ما بناء من نظرية يخالفها واقع اللغة والأدب قبل الإسلام، وهو الشعر الجاهلي الذي جاءنا في لغة أدبية موحدة في شكلها العام.

وقد يسأل سائل عن ضرورة البحث وأهميته وقد أشبع بحثاً ودراسة، فما عسى من يبحث في هذا المجال أن يقول أو يطرح من جديد لم يكن قد طرح من قبل؟ السبب الذي حداي للغوص في هذه المعمدة هو أنّي لم أقنع بالآراء المطروحة في هذا المجال رغم استناد القائلين بها إلى مصادر قديمة أو نظريات حديثة. هذا أولاً، وثانياً إنني حاولت طرح وجهة نظر جديدة لم يتم أحد بطرحها من قبل، تقوم على نظرة توحيدية للغة العربية تعتبر كافة اللهجات العربية فرعاً لأصل واحد ولغة عربية واحدة.

### اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم

انقسم الباحثون، حول اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم، إلى فريقين؛ فريق يرى نزوله بلهجة قريش، وآخر يرفض ذلك. وقد كان أكثر القائلين بالرأي الأول من القدماء المؤيدين بعدد من المعاصرين الذين ينظرون لقريش بقدسية لكون الرسول (ص) من قريش. فيما كان أكثر المعارضين لتلك الفكرة من المعاصرين الذين ساروا على خطى عدد من المستشرقين أو موازاهم، كما أنّ هناك من رفض الرأي الأول من الأقدمين الذين يشكّلون أقلية في هذا المجال.

فقد ذكرت بعض كتب تاريخ الأدب العربي أنّ القرآن نزل بلهجة قريش، إذ ذكر الدكتور شوقي ضيف أنّ "اللهجة الفصحى إنما هي لهجة قريش التي نزل بها الذكر الحكيم"<sup>١</sup>. كما ذكرت كثير من تلك الكتب أن سبب نزول القرآن بلهجة قريش هو كونها أفصحت لهجات الجزيرة العربية، إذ ذكر الدكتور شوقي ضيف أنّ أحمد بن فارس نقل عن إسماعيل بن عبيد الله أنّ "قريشاً أفصحت العرب ألسنتها وأصواتهم لغة... إذا أتتهم الوفود من العرب تغيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفي كلامهم... فصاروا بذلك أفصحت العرب"<sup>٢</sup>.

وجاء في لسان العرب (مادة عرب) ما يلي: "وقال قتادة: كانت قريش تجتني، أي تختار، أفضل لغات العرب، حتى صار أفضل لغاتها لغتها، فنزل القرآن بها"<sup>٣</sup>.

<sup>١</sup>- شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي*، ص ١٣٢.

<sup>٢</sup>- المصدر نفسه، ص ١٣٣. وانظر المزهر للسيوطى، ١: ٢١٠.

<sup>٣</sup>- ابن منظور ، *لسان العرب*، ص ٢٨٦٥.

كما جاء في أدباء العرب ما نصه: "فهذه المجامع<sup>١</sup>، مما لها من صبغة أدبية على حاليها الدينية والتجارية، مشت محمودة الخطى إلى توحيد لسان عدنان، فصار الشعراء والخطباء يختارون الألفاظ التي يألفها القبائل على اختلاف لهجاهم، ويهملون مستقبح الكلمات والآخرافات، فنشأت عن ذلك لغة أدبية مهذبة عُرِفت بلغة قريش<sup>٢</sup>". وقال في موضع آخر: "ونزول القرآن بلغة قريش وطَّد سلطانها، وجعل كلَّ هجنة تغيرها تهزم أمامها"<sup>٣</sup>.

ولعميد الأدب العربي رأي جدير بالذكر في هذا المجال، حيث يقلل من أهمية سيادة اللهجة القرآنية معتبراً سيادتها في الحجاز فقط. يقول متسائلاً: "أسادت لغة قريش ولهجتها في البلاد العربية، وأخصبت العرب لسلطانها في الشعر والنشر قبل الإسلام أم بعده؟ أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي كانت تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئاً يُذكر ولم تكن تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عَمَّت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الديني والسياسي جنباً جنباً"<sup>٤</sup>.

ومنذ القائلين بتزول القرآن بلسان قريش قوله تعالى: ﴿وَمَا أُرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيبِّئِنَهُم﴾<sup>٥</sup>، والرسول (ص) من مكة، ومكة موطن قريش، فلا بد من نزول كتاب الله بلسانهم على اعتبارهم قوم الرسول الكريم (ص)، ولذلك القرآن حجة عليهم وإعجازاً لفصحائهم، فعلى هذا تكون لغة القرآن لغة قريش<sup>٦</sup>.

ويمَّا أنَّ اللهجة القرآنية ستكون محوراً مهما من محاور البحث، فلا بأس بذكر شيء حول مكانة مكة المكرمة وأسواتها قبل الإسلام، ثم علينا توضيح الفرق بين اللغة واللهجة وبعض المصطلحات الضرورية التي سنأتي على ذكرها واحدةً واحدةً لأهميتها، وهي: اللغة المشتركة، واللهجة النواة، واللهجة الموحدة، واللغة الأدبية، واللغة العامة.

<sup>١</sup>- المقصود الأسواق الفربية من مكة.

<sup>٢</sup>- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص ٣٢ - ٣٣.

<sup>٣</sup>- المصدر نفسه، ص ٣٣.

<sup>٤</sup>- طه حسين، في الشعر الجاهلي، ص ٤٩ - ٥٠.

<sup>٥</sup>- إبراهيم: ٤.

<sup>٦</sup>- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨: ٦٠٥.

## مكة عاصمة الجزيرة العربية

بعد بناء الكعبة من قبل إبراهيم الخليل وابنه إسماعيل (عليهما السلام) أسكن الخليل (ع) بعض ذريته في وادٍ غير ذي زرع عند بيت الله الحرم وهوت إليهم أفتدة من الناس كما أخبر الباري تعالى. ولم تكن مكة مركزاً اقتصادياً فحسب، بل كانت مركزاً ثقافياً مهماً كانت تقام فيه الندوات والمؤتمرات الشعرية والنقدية ويتبادر الشعراً فيه، فيعلو قدر المغمورين ويسمو ذكر الخاملين، وكان من بينهم نقاد تُحترم آراؤهم ويؤخذ بها أحد البديهيات، يذكرون منهم التابعة والخنساء. وكانت سوق عكاظ أهم سوق في الجزيرة العربية على الإطلاق وهي قرية من مكة، حيث تقع بين نخلة والطائف. وهي سوق وُجِدت بسبب موسم الحج، إذ كانت تقام في شهر ذي القعدة. يقول مصطفى صادق الرافعي في تاريخ آداب العرب عن تلك السوق: "تحضرها قبائل العرب كلها لأنها متوجهـهم إلى الحج الأـكـبر"!<sup>١</sup>.

إلى جانب سوق عكاظ، كانت هناك أسواق أصغر يذكر منها مصطفى صادق الرافعي خمس عشرة سوقاً تقع كلها في شرق الجزيرة وجنوها وجنوها الشرقي، ما عدا سوقاً واحدة هي دومة الجندل تقع في شمال الجزيرة وشمال غرب نجد تقام في أول يوم من ربيع الأول، وسوقان قرب مكة، هما ذو الحجاز في عرفة، وذو الحجة قرب أيام موسم الحج، والأسواق الباقية هي: هجر في البحرين في شهر ربيع الثاني، وعمان في أواخر جمادى الأولى، والمشتهر في البحرين في أول يوم من جمادى الآخرة، وصحراء في عمان في العاشر من رجب لمدة خمسة أيام، والشحر بين عمان وعدن في النصف من شعبان، وعدن أبين وهي جزيرة في اليمن، وحضرموت في النصف من ذي القعدة، وصنعاء في اليمن، وحياشة في ديار بارق بين مكة واليمن في شهر رجب، والأبلة في البصرة، وسوق لقـهـ، وسوق الأنبار، وسوق الحـيرـة<sup>٢</sup>.

أما أهم دور لعبته مكة في جزيرة العرب فهو الدور الديني، حيث الكعبة التي يحجـونـ إليها سنويـاً وهي في اعتقادهم بيت الـربـ الذي يكتـونـ أعلى قدر من القدسية له، حيث حرموا فيه القتل والاقتـالـ، بل اعتبروا ثلاثة من الأشهر التي تتعلق بالـحجـ إلى الكـعبـةـ أشهرـاـ حـرـمـاـ يحرـمـونـ فيها القـتـالـ، هي: ذو القـعـدةـ وذـوـ الحـجـةـ ومحـرمـ. فقد كانوا يستعدـونـ لـسـفـرـ الحـجـ فيـ الأـولـ، وـيـؤـدـونـ منـاسـكـ الحـجـ وـيـتـاجـرونـ أوـ يـتبـضـعونـ فيـ الثـانـيـ، وـيـعـودـونـ إـلـىـ قـبـائـلـهـمـ فيـ الثـالـثـ. وقد كانت كلـ قـبـيلـةـ تـحـفـظـ بـصـنـمـ لهاـ فيـ

<sup>١</sup>- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ١ : ٧٨.

<sup>٢</sup>- المصدر نفسه، ١ : ٧٧.

الكعبة، فلم تكن الكعبة ملكاً لأحد، بل كانت عامة للجميع، كأنَّ الكلَّ كان يعتيرها ملكاً له أو أنَّ له حقاً فيها كالآخرين فكانت بذلك مظهراً أو رمزاً لوحدة القبائل المتفرقة. وقد كانت البطون والأفخاذ القرشية تتنافس في ما بينها للفوز بشرف خدمة الكعبة والحجاج، فتقاسموا سداناً الكعبة وعمارتها وسقاية الحاج<sup>١</sup>.

### اللغة الموحَّدة

كل لغة قومية تكون نواهاً لهجة معينة، وتسهم في تقويتها الظروف المختلفة تسمى اللغة الموحَّدة. واللغة الموحَّدة العربية هي لهجة قريش التي هيأها الظروف السياسية والاقتصادية والدينية لأن تكون هي اللغة الموحَّدة لجميع العرب. وهذا الرأي تؤيده اللسانيات الحديثة التي ترى أنَّ كل لغة قومية تكون نواهاً لهجة معينة، وتسهم في تقويتها الظروف المختلفة<sup>٢</sup>. وينذهب فريق آخر من الباحثين، قدامي ومحديثين، إلى أن اللغة الموحَّدة هي لغة مختارة اشتراك جميع القبائل في تكوينها، من هؤلاء الباقلاني صاحب كتاب النكت في إعجاز القرآن<sup>٣</sup>.

### اللهجة النواة

وهي لهجة تطورت إلى لغة فصحي تتحدث بها الأكثريَّة بعد أن كانت محدودة بمنطقة ضيقَة أو فئة معينة من الناس وذلك بفعل عوامل خارجة عنها وظروف سياسية أو اقتصادية أو دينية وغيرها. وكان بلاشير يميل إلى نظرية اللهجة النواة التي تنتج عنها لغة أدبية، حيث يقول: إن "وجود لهجة محلية رُفعت إلى مرتبة لغة أدبية مؤيد بواقع مماثلة في اللغتين الفرنسية والإيطالية" ثم يضيف قائلاً: "فهذا اللسان الشعري قد أُضيف إلى اللهجات المحلية، ويبلو أنه يكمِّلها وأُعدَّ في الحملة لاستعمالات سببية أو لتعبيرات فنية عن بعض أنماط التفكير"<sup>٤</sup>. ولذلك، مع ذلك، لا يؤيد كون لهجة قريش هي اللهجة النواة التي نشأت عنها الفصحي، إذ يقول: "تعترض النظرية الإسلامية القائلة بتولُّد العربية الفصحي من اللهجة المكية، باعتبارها عموداً لغويَاً، صعوبات عسيرة الحل"<sup>٥</sup>. ثم يُردُّ في الصفحة التالية قائلاً: "ثم

<sup>١</sup>- انظر: رمضان عبد النواب، *فصل في فقه العربية*، ص ٧٨ - ٨٠. وانظر أيضاً: شوفي ضيف، *تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي*، ص ٤٩ - ٥٢.

<sup>٢</sup>- انظر: *اللغة الموحدة ولهجات القبائل*، د. موسى مصطفى العبدان، بحث نشر بتاريخ ٢٠٠٧/٢/١ على موقع النادي الأدبي بجامعة / <http://lahajat.maktoobblog.com/>.

<sup>٣</sup>- المصدر نفسه.

<sup>٤</sup>- د.ر. بلاشير، *تاريخ الأدب العربي*، ص ١٠٠ .

<sup>٥</sup>- المصدر نفسه، ص ٩٨.

ما هو البرهان الذي نملكه على تفوق اللغة القرشية في شبه الجزيرة قبل ظهور القرآن؟ لا شيء يثبت أمام النقد<sup>١</sup>.

وينقل الدكتور رمضان عبد التواب عن فندريس قوله: "تقوم اللغات المشتركة، دائمًا، على أساس لغة موجودة، حيث تُتَّخذ هذه اللغة الموجودة لغة مشتركة من جانب أفراد مختلفي التكلم"<sup>٢</sup>. ويعتبر الدكتور رمضان عبد التواب قول فندريس السابق دليلاً على كون لهجة قريش هي اللغة النواة التي كونّت اللغة المشتركة، إذ يقول: "يمكن القول بأنّ لهجة قريش أسهمت في تكوين العربية الفصحى بعناصر كثيرة. فلا مبالغة إذن في إطلاق عبارة لغة قريش على اللغة العربية الفصحى"<sup>٣</sup>.

وقد رفض تلك النظرية جواد علي بقوله: "لو كانت السيادة السياسية عاملاً في سيادة اللهجات لسادت اللهجات مراكز جمعت بين القوة العسكرية والنفوذ السياسي في اليمن والعراق والشام"<sup>٤</sup>.

#### اللغة المشتركة

جاء في معجم علم اللغة النظري أنّ اللغة المشتركة<sup>٥</sup> "هي لغة تشارك فيها عدة شعوب أو بلدان أو أفراد شعب ما"<sup>٦</sup>. وينقل الدكتور رمضان عبد التواب عن المستشرق فندريس كلاماً حول اللغة المشتركة مفاده "أنّها لغة وسطي تقوم بين لغات أولئك الذين يتكلمون بها"<sup>٧</sup>. ويرى مستشرق آخر هو بلاشير أنّ اللغة العربية الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم هي لغة مشتركة لقبائل محصورة ضمن نطاق جغرافي ضيق "محصور بين خطين يمتد أحدهما من مسافة معدودة جنوب مكة حتى خليج البحرين ... ويمتد الثاني شمالاً من ضواحي المدينة حتى شمال الحيرة ... ومن الواضح، كما نرى، أنّ قريشاً داخلة في نطاق ذلك الحال"<sup>٨</sup>. ويؤكد أحمد علم الدين الجندي في بحث تحت عنوان اللهجات العربية في التراث، وكذلك عبد الرحيم في بحث تحت عنوان اللهجات العربية في القراءات القرآنية، وغيرهما من الباحثين أنّ القرآن، باعتباره جاء بلغة مثالية، قد نزل بلغة مشتركة تمثل اللهجات

<sup>١</sup>- المصدر نفسه، ص ٩٩.

<sup>٢</sup>- رمضان عبد التواب، *فصل في فقه العربية*، ص ٨٤.

<sup>٣</sup>- المصدر نفسه، ص ٨٤.

<sup>٤</sup>- جواد علي، *المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام*، ٨: ٦٤٤.

<sup>٥</sup>- common language.

<sup>٦</sup>- محمد علي الخولي، *معجم علم اللغة النظري*، ص ٤٧.

<sup>٧</sup>- رمضان عبد التواب، *فصل في فقه العربية*، ص ٧٨.

<sup>٨</sup>- د. بلاشير، *تاريخ الأدب العربي*، ص ٩٤.

القبائل، وكان النطاق الجغرافي للقبائل التي جمعوا اللغة منها يضم عدداً من القبائل العربية مع قبيلة قريش وكذلك بعض القبائل الحجازية، وهذا يعني أن تلك اللغة لم تتجاوز لهجات قبائل النطاق الجغرافي<sup>١</sup>.

### اللغة العامة

هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس وتسود كافة مجالات الحياة وتكون مفهومها من الجميع وإن تفرعت عنها لهجات اختلفت عنها اختلافات شكلية؛ صوتية ومعجمية وغيرها، وهي، بكلمة، اللغة الفصحى التي نتجت عنها بقية اللهجات لكنها ترتفع فوق اللهجات ولا تميل إلى لهجة معينة، بل تقف على مسافة واحدة من كافة اللهجات، وهي اللغة التي نزل بها القرآن العظيم. ومن أشار إلى مصطلح اللغة العامة من الباحثين كان يؤكّد على معنى الاشتراك مع بقية الأفراد أو القبائل، أي أنه استعملوها مرادفة للغة المشتركة. ولم أعن على مصطلح اللغة العامة في معجم علم اللغة النظري ولا في غيره.

وقد تطرق الدكتور عمر فروخ إلى مسألة نزول القرآن، ولكنه لم يعتبرها إشكالية ولم يناقشها. ورغم أنّ الدكتور عمر فروخ كان قد استعمل مصطلح اللغة العامة إلا أنه احتصر بها قبائل مصر الشمالية، بقوله: "لغة مصر كانت في الجاهلية اللغة العامة للعرب كلّهم"<sup>٢</sup>، بالضبط كما فعل الدكتور شوقي ضيف في تعريف لهجة قريش على كافة أرجاء الجزيرة العربية، إذ يفترضان سيادة لهجة معينة، وهذا لا يختلف عن النظرة القديمة إلا في المصداق. ولم يتمّق فيه ولم يدرسه على أنه مصطلح، بل كان يهمه معناه اللغوي، كما أنه لم يتطرق إلى مقوله نزول القرآن بلهجة قريش ولم يناقشها، بل إنه كان يعتقد بنزول القرآن بلغة مصر، حيث يقول: فإنّ لغة حمير (اليمن) ابتعدت كثيراً عن اللغة المصرية (العربية الشمالية التي نزل بها القرآن الكريم)<sup>٣</sup>.

### اللغة الأدبية

وهي لغة الشعر والنشر بكافة أنواعه. ويرى الدكتور شوقي ضيف أنّ اللغة التي كانت سائدة في العصر الجاهلي هي "اللغة الأدبية العامة التي نزل بلسانها القرآن الكريم"<sup>٤</sup>. ويقول في موضع آخر من الصفحة

<sup>١</sup> انظر: موسى مصطفى العبدان، اللغة الموحدة ولهجات القبائل، بحث نشر بتاريخ ٢٠٠٧/٢/١ على موقع النادي الأدبي بمائل.

<sup>٢</sup> عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ١: ٣٦.

<sup>٣</sup> عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ١: ٣٦.

<sup>٤</sup> شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، ص ١٢١.

نفسها: "يدلّ ما بين أيدينا من شعر جاهلي دلالة قاطعة على أنّ القبائل العربية الشمالية اصطلحت في ما بينها على اللهجة أدبية فصحى كان الشعراء، على اختلاف قبائلهم وتباعدوا وتقاربوا، ينظمون فيها شعرهم. فالشاعر حين ينظم شعره يرتفع عن اللهجة قبيلته المحلية إلى هذه اللهجة الأدبية العامة"<sup>١</sup>. ويؤكّد أنّ هذه اللغة هي اللهجة قريش، وذلك في معرض رده على الدكتور طه حسين، حيث يقول: "وقد مرّ بما في غير هذا الموضوع أنّ اللهجة قريش عمّت في الجزيرة منذ أوائل القرن الثالث الميلادي واتخذها الشعراء لغة أدبية لهم، ينظمون فيها أشعارهم مرتفعين غالباً عن لهجات قبائلهم"<sup>٢</sup>.

ونرى مثل ذلك لدى بلاشير الذي يعتبر اللغة الأدبية أو لغة الشعر الجاهلي هي اللغة التي نزل بها القرآن الكريم، حيث يقول: "وليس لدينا أسباب قوية تجعلنا نستبعد [لغة الشعر] أن تكون لغة الوحي المترّل على محمد [ص]"<sup>٣</sup>.

كما نرى بروكلمان يعتبر لغة الشعر الجاهلي لغة فنية فوق اللهجات بقوله: "ولكنّ هذه اللغة لم تكن تكون لغة حاربة في الاستعمال العام، بل كانت لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غذتها جميع اللهجات"<sup>٤</sup>. وفي الصفحة التالية، يوضح تلك اللغة الفنية بقوله: "وقد استوّعت لغة الشعر هذه كلّ خصائص الأصل اللغوي السامي أكمل استيعاب وإن لم تحفظ في جميع نواحيها بأقدم الصيغ والقوالب. ولم تضارعها لغة من نسلها السامي في مرونتها ودقّتها في التعبير عن العلاقات التركيبية"<sup>٥</sup>. كما أنّ الدكتور رمضان عبد العواب يعتبر اللغة المشتركة هي اللغة الأدبية، وذلك بقوله: "إنّ اللغة المشتركة لم تنتشر - على ما نرجح - إلا بين الخاصة فقط من أبناء القبائل المختلفة، وهم أولئك الشعراء والخطباء"<sup>٦</sup>. وهذا تناقض واضح وخلط بين المفاهيم! فإذا سلّمنا بهذا القول فما هي لغة عامة العرب، وهم الأكثريّة قطعاً؟

والظاهر أنّ شوقي ضيف وبلاشير وبروكلمان قد خلطوا بين أربع مقولات: اللغة الأدبية - اللغة العامة - اللهجة قريش - لغة القرآن. ونقول في توضيح ذلك: إنّ القول بوجود لغة أدبية يفترض وجود

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ١٢١.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ص ١٧٣. والجدير بالذكر أنّ الدكتور طه حسين بري، في رأيه الذي مرّ في هامش ص ٢، أنّ اللغة الأدبية لقريش قد سادت الحميرية العربية بعد الإسلام وليس قبله.

<sup>٣</sup> د.ر. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص ١٠٠.

<sup>٤</sup> كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ١: ٤٢.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ١: ٤٣.

<sup>٦</sup> رمضان عبد العواب، فصول في فقه العربية، ص ٧٩.

لغة غير أدبية ولكنها فصحى، وهذا صحيح، لكنّ أولئك النفر يعنون بغير الأدبية لهجة عامة يتحدث بها عامة الناس تختلف عن الفصحى، كما هو حال اللهجات العربية اليوم، بينما نرى، من خلال النصوص المختلفة، أنّ كافة الناس قبل الإسلام وحين نزول القرآن كانوا يتحدثون بلغة واحدة فصحى ولم يتحدثوا باللهجة عامة. يدلّ على ذلك ما ذكره شوقي ضيف نفسه في معرض رده على المستشرق فولوز الذي زعم أنّ القرآن نزل بللهجة قريش التي كانت غير معربة وكانت تختلف عن لهجة الشعر الجاهلي التي كانت خاضعة لقواعد النحو والعربىة، حيث قال: "وما يُثبت بطلان رأي فولوز أيضاً أنه لم يُعرف عن قبيلة من القبائل الشمالية أنها اتخذت لهجة دارجة خالية من قواعد النحو والعربىة"<sup>١</sup>. كما أنّ رأي الدكتور عمر فروخ، أعني قوله إنّ اللغة الشمالية كانت لغة الشعر في الجahلية، حيث قال: "وكان جميع العرب الذين كانوا يسكنون النصف الشمالي من شبه الجزيرة، في البحرين والميامدة وبنجد والمحاجز - سواءً كانوا يتسبون إلى مصر أو إلى اليمن - يتكلّمون لغة واحدة وينظمون فيها أشعارهم"<sup>٢</sup>، يعارض مع رأي الدكتور شوقي ضيف المبني على أنّ العرب كانت لديهم في الجahلية لغة أدبية ينظمون بها أشعارهم "مرتفعين غالباً عن لهجات قبائلهم". والمقصود باللغة العامة هو أنّ الناس كانوا يتتكلّمون بلغة فصحى في كافة شؤونهم الحياتية، ولكنهم لم يكونوا على مستوى واحد؛ كان فيهم الفصحى والأفصح والبلّغ والأبلغ، كلّ ذلك يعتمد على قبلياتهم، بالضبط كما هي حال الشعر؛ فلدينا الشاعر والأشعر والجيد والأجدد. حتى كتاب فتح البلاغة المعروف لم يجمع كلّ خطب وأقوال ورسائل أمير المؤمنين (ع)، بل كان نصوصاً متقدّمة من كلّ ذلك. قال الشريف الرضي في مقدمة كتاب فتح البلاغة: "فأجمعت بتوفيق الله تعالى على الابتداء باختيار محاسن الخطب، ثم محاسن الكتب، ثم محاسن الحكم والأدب"<sup>٣</sup>.

ويذكر السيوطي أنّ الألفاظ القرآنية ذات الأصول غير العربية من الكثرة بحيث صنفت فيها كتب مستقلّة. يقول: "وقد أحصى بعض العلماء وصنفوا في ألفاظ القرآن كتاباً مستقلاً، وردوا بعض الألفاظ إلى أصول فارسية ورومية ونبطية وحبشية وبربرية وسريانية وعبرانية وقبطية"<sup>٤</sup>، فهل كانت قريش تعرف كلّ تلك المفردات وتستعملها في أحاديثها؟

<sup>١</sup> - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي، ص ١٠٥.

<sup>٢</sup> - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ١: ٣٦.

<sup>٣</sup> - الشريف الرضي، فتح البلاغة، ص ٣٥.

<sup>٤</sup> - صالح الدين أرقه دان، مختصر الإنفاق في علوم القرآن للسيوطى، ص ٣٩.

## تعريف اللغة

من الناحية اللغوية: قال في لسان العرب (مادة لغا): "واللغة: اللُّسْنُ، وَحَدُّهَا أَهَا أَصْوَاتٌ يُعْبِرُ بِهَا كُلُّ قَوْمٍ عَنْ أَغْرَاضِهِمْ، وَهِيَ فُعْلَةٌ مِّنْ لَعْوَتْ أَيْ تَكَلَّمُتْ، أَصْلُهَا لُعْوَةٌ كُكْرَةٌ وَقُلْةٌ وَثُبَّةٌ، كُلُّهَا لَامَاتُهَا وَأَوَاتُهَا، وَقِيلَ: أَصْلُهَا لُغَىٰ أَوْ لُعَوْنٌ، وَالْهَاءُ عَوْضٌ، وَجَمِيعُهَا لُغَىٰ مِثْلُ بُرَّةَ وَبُرَّىٰ، وَفِي الْمُحْكَمِ: الْجَمْعُ لِغَاتٍ وَلِغُونَ".<sup>١</sup>

من الناحية الاصطلاحية: اللغة أو اللسان<sup>٢</sup> هي "ظاهرة بسكولوجية، اجتماعية، ثقافية مكتسبة، لا صفة بيولوجية ملزمة للفرد، تتالف من مجموعة رموز صوتية لغوية، اكتسبت، عن طريق الاختبار، معانٍ مقررة في الذهن. وهذا النظام الرمزي الصوتي، تستطيع جماعة ما أن تتفاهم وتتفاعل".<sup>٣</sup>

## تعريف اللهجة

من الناحية اللغوية: قال في لسان العرب (مادة لحج): "لَهْجَةُ الْأَمْرِ لَهْجَاجٌ، وَلَهْرَجٌ، وَاللَّهْجَةُ كُلَّاهُما: أُولَئِكُمْ بِهِ وَاعْتَادُهُ، وَاللَّهْجَةُ بِهِ. وَيَقُولُ: فَلَانْ مُلْهَجٌ هَذَا الْأَمْرُ أَيْ مُؤَلَّعٌ بِهِ ... وَاللَّهْجَةُ وَاللَّهْجَةُ: طَرْفُ الْلَّسَانِ. وَاللَّهْجَةُ وَاللَّهْجَةُ: جَرْسُ الْكَلَامِ، وَالْفَتْحُ أَعْلَىٰ. وَيَقُولُ: فَلَانْ فَصِيحُ الْلَّهْجَةِ وَاللَّهْجَةِ، وَهِيَ لُغَةُ الْيَوْمِيَّةِ الْجُوَهْرِيَّةِ: لَهْجَةٌ، بِالْكَسْرِ، بِهِ يَلْهُجُ لَهْجَاجٌ إِذَا أُغْرِيَ بِهِ فَتَابَ عَلَيْهِ. وَاللَّهْجَةُ: الْلَّسَانُ، وَقَدْ يُحَرَّكُ".<sup>٤</sup>

من الناحية الاصطلاحية: اللهجة<sup>٥</sup> هي "طائفة من المميزات اللغوية ذات نظام صوتي خاص تنتمي إلى بيئه خاصة ويشترك في هذه المميزات جميع أفراد تلك البيئة".<sup>٦</sup> أو هي "مجموعة الصفات الصوتية التي تتصف بها منطقة من المناطق وكثيراً ما تتضمن اللغة العامية الواحدة عدة لهجات متباينة".<sup>٧</sup>

وهكذا يتبيّن لنا أن لا فرق بين اللغة واللهجة من الناحية اللغوية، وهو ما يفسّر لنا ترادفهما في كتب اللغة القديمة، والفرق بينهما هو من الناحية الاصطلاحية. ولكنّ الدكتور رمضان عبد التواب

<sup>١</sup>- ابن منظور، لسان العرب، ص ٤٠٥.

<sup>2</sup>- Language.

<sup>٣</sup>- إيميل بعقوب وآخرين، قاموس المطلحات اللغوية والأدبية، ط١، ص ٣٣٤. وانظر كذلك: أنيس فرجمة، نظريات في اللغة، ط٢، ص ١٤.

<sup>٤</sup>- ابن منظور، لسان العرب، ص ٤٠٨٤.

<sup>5</sup>- Accent, Dialect.

<sup>٦</sup>- غالب فاضل المطلي، لهجة قيم وأثرها في العربية الموحدة، ص ٣٠.

<sup>٧</sup>- إيميل بعقوب وآخرين، قاموس المطلحات اللغوية والأدبية، ص ٣٣٤.

يعتبر ذلك التقارب خلطاً بينهما بسبب عدم وضوح العلاقة بين اللغة واللهجة في أذهان اللغويين العرب، إذ يقول: "وَمَنْ تَكَنَّ اللُّغَةُ وَاللَّهِجَةُ وَاضْحَىَ فِي أَذْهَانِ الْغُوَيْنِ الْعَرَبِ، وَلَذِكَّ نَجَدَ بَعْضَهُمْ يَخْلُطُ بَيْنَهُمَا خَلْطًا فَاحْشَأَ وَيَعْدُ الْلَّهِجَاتُ الْعَرَبِيَّةُ لِغَاتٍ مُخْتَلِفَةً وَكُلُّهَا حَجَّةٌ، وَمَعَ ذَلِكَ فَإِنَّمَا لَمْ يَرُوُوا لَنَا مِنْ هَذِهِ الْلَّهِجَاتِ إِلَّا مُقْتَطِفَاتٍ مُبْتَوِرَةً" <sup>١</sup>.

### الفرق بين اللهجات واللغة الفصحي قبل الإسلام

إن المعاني اللغوية لللهجة واللغة تُبيّن أنّهما متراوختان، لكنّهما تختلفان في معناهما الاصطلاحي. الواقع أن طبيعة الاختلافات بين اللهجة واللغة خضعت إلى عوامل تاريخية فرضت عليهما ظروفاً معينة أدّت إلى تغيير طبيعة العلاقة بينهما. فالاختلافات في الجاهلية وصدر الإسلام كانت محصورة بين اللهجات العربية نفسها لعدم وضوح اللغة المرجع التي يمكن أن تكون القاسم المشترك أو الفيصل بين اللهجات، فكانت كلّ لهجة لغةً مرجعاً في نفسها لذلك كانت اللهجة واللغة متراوختين وكثير استعمال الكلمة لغةً معنى لهجة قريش أو لغة تميم وسواهم، بينما توسيّع تلك الاختلافات في العصر الحديث بين اللهجات من جهة والفصحي، التي تعتبر اللغة المرجع، من جهة أخرى. وبعبارة أخرى نجدنا اليوم نلجم، من أجل توضيح مفهوم اللهجة، إلى تعريفها من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، بينما لا نجد فرقاً بين المفهوم اللغوي والمصطلح في الماضي <sup>٢</sup>، بالضبط كعدم احتياجنا إلى عرض المفهوم الاصطلاحي للغة، فيما عسانا أن نقول حول ذلك، هل نقول هي ما تكلّم أو نطق به جماعة من الناس أو شعب من الشعوب أو أمة من الأمم؟ هذا هو المقصود باللغة من الناحية اللغوية كذلك، إذ لا يُشترط في اللغة أن يتكلّم بها أكثر من شخص واحد، لكنّنا لا نجد تلك المسألة على أرض الواقع لأنّ اللغة ولدت لتلبّي حاجة مهمة من حوائج البشر وهي مسألة التواصل.

إن العلاقة بين اللهجة واللغة هي علاقة الجزء بالكلّ. ومن الطبيعي أن توجد في اللغة العربية عدة لهجات تختلف عن اللغة الفصحي في بعض المزايا والخصائص اللغوية <sup>٣</sup>، تلك الاختلافات بين اللهجات يحملها عمر فروخ في أربع، حيث يقول: "وفي جميع اللغات المشهورة لهجات تختلف اللغة الفصحي

<sup>١</sup> - رمضان عبد التواب، *فصل في فقه العربية*، ص ٧٣. وانظر: المزهر، ١: ٢٥٧.

<sup>٢</sup> - حيث أكد اللغويون العرب القدماء على كون كافة اللهجات "حجّة" واعتبره الدكتور رمضان عبد التواب، في حد بيته الفائق، خلطاً بين اللغة واللهجة.

<sup>٣</sup> - هذا إن وضحت اللغة المرجع، وإلا فالاختلافات تكون بين اللهجات أنفسها باعتبار كل منها لغة مرجعاً في نفسها.

المكتوبة قليلاً أو كثيراً، إما في سقوط الإعراب أو في اللفظ والأداء أو في المفردات وفي بعض التراكيب<sup>١</sup>. وبعد أن يتحدث حول لغة العرب في الجاهلية، يتطرق إلى معنى اللهجـة فائلاً: "على أن هذا لم يمنع أن يكون للعرب لهجـات محلية مـأـنـوـسـة في قـبـيلـة قـبـيلـة، على أنـ معـنىـ اللـهـجـةـ هـنـاـ إـنـماـ هوـ استـعـمـالـ أـلـفـاظـ مـخـتـلـفـةـ لـلـمـعـنـىـ الـواـحـدـ فيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ وـالـجـيـءـ بـصـيـغـ مـتـبـاـيـنـةـ لـتـلـكـ الـأـلـفـاظـ أـحـيـانـاًـ.ـ أماـ التـرـكـيـبـ،ـ وـأـمـاـ النـحـوـ وـالـمـنـطـقـ الـلـغـويـ فـكـانـتـ كـلـهـاـ وـاحـدـةـ.ـ فـفـيـ الـحـجـازـ،ـ مـثـلـاًـ،ـ كـانـواـ يـسـهـلـونـ الـهـمـزـةـ فـيـقـولـونـ:ـ سـالـ،ـ سـلـ،ـ وـكـدـ،ـ كـلـاـكـ؛ـ بـيـنـماـ كـانـ أـهـلـ بـنـجـ يـقـولـونـ:ـ سـأـلـ،ـ اـسـأـلـ،ـ أـكـدـ،ـ كـلـاـكـ...ـ".ـ

ولعلّ عمر فروخ في حديثه أعلاه عن سطحية الاختلافات بين اللهجـاتـ العـرـبـيـةـ الـقـدـيمـةـ يـشـيرـ إلىـ كـثـرـةـ تـلـكـ الـاـخـتـلـافـاتـ الـيـوـمـ بـيـنـهـاـ،ـ وـذـلـكـ باـسـتـدـراـكـهـ "ـعـلـىـ أـنـ...ـ".ـ وـلـمـ يـذـكـرـ الـصـرـفـ الـذـيـ هوـ منـ أـقـرـىـ الـمـشـرـكـاتـ الـتـيـ تـجـمـعـ بـيـنـ الـلـهـجـاتـ الـعـرـبـيـةـ حـتـىـ يـوـمـنـاـ هـذـاـ،ـ فـإـذـاـ كـانـتـ الـلـهـجـاتـ الـعـرـبـيـةـ الـيـوـمـ،ـ بـفـعـلـ عـوـاـمـلـ خـارـجـةـ عـنـ نـطـاقـهـاـ،ـ قـدـ خـرـجـتـ عـنـ أـكـثـرـ الـقـوـاعـدـ الـنـحـوـيـةـ وـلـمـ تـلـزـمـ بـهاـ فـإـلـهـاـ،ـ عـلـىـ الـعـكـسـ،ـ قـدـ اـحـتـفـظـتـ بـأـكـثـرـ الـقـوـاعـدـ الـصـرـفـيـةـ وـالـتـرـمـتـ بـهاـ وـطـبـقـتـهـاـ فـيـ حـيـاـتـهـاـ الـيـوـمـيـةـ بـأـشـكـالـ مـتـعـدـدـةـ تـعـودـ أـصـوـلـهـاـ إـلـىـ تـلـكـ الـلـهـجـاتـ الـقـيـمـةـ.ـ وـقـدـ يـكـونـ الـدـكـتـورـ عمرـ فـرـوـخـ يـعـنيـ بـالـمـنـطـقـ الـلـغـويـ الـجـانـبـ الـصـرـفـ الـلـازـمـ لـلـجـانـبـ الـنـحـوـيـ،ـ لـأـدـرـيـ!

ومـاـ يـعـضـدـ هـذـاـ الرـأـيـ،ـ حـوـلـ ضـالـلـةـ الـفـروـقـ بـيـنـ الـلـهـجـاتـ،ـ هوـ أـنـ أـوـجهـ التـغـيـيرـ أوـ التـبـاـينـ بـيـنـ الـلـهـجـاتـ وـقـتـذاـكـ لـمـ تـخـرـجـ عـنـ هـذـاـ الحـدـ،ـ وـأـنـ كـثـيرـاـ مـنـ الدـارـسـينـ لـلـغـاتـ الـعـرـبـيـةـ،ـ وـالـقـرـاءـتـ الـقـرـآنـيـةـ،ـ قـدـيـماـ وـحـدـيـثـاـ قـدـ أـجـمـعـواـ عـلـىـ أـنـ الـخـلـافـ كـانـ مـحـصـورـاـ فـيـ هـذـاـ العـدـدـ،ـ إـمـاـ فـيـ بـنـيـةـ الـكـلـمـةـ أوـ الـجـملـةـ الـقـرـآنـيـةـ عـلـىـ الـمـسـتـوـىـ الصـوـتـيـ وـالـصـرـفـيـ وـالـنـحـوـيـ وـالـدـلـالـيـ،ـ لـأـنـ عـلـمـ الـلـهـجـاتـ الـعـامـ فـيـ الـلـسـانـيـاتـ الـحـدـيـثـةـ يـرـىـ أـنـ الـاـخـتـلـافـاتـ بـيـنـ لـهـجـاتـ (ـلـغـاتـ)ـ الـلـسانـ الـواـحـدـ،ـ فـيـ طـوـرـ وـاحـدـ مـنـ مـرـاحـلـ تـطـوـرـهـ الـتـارـيخـيـ لـاـ تـكـوـنـ إـلـاـ فـيـ إـطـارـ نـمـطـ وـاحـدـ مـنـ الـبـنـيـةـ الـقـوـاعـدـيـةـ (ـالـصـرـفـيـةـ وـالـنـحـوـيـةـ).ـ يـقـولـ الـعـبـدـلـاـوـيـ قـدـورـ:ـ "ـوـإـذـاـ مـاـ حـاـوـلـنـاـ حـصـرـ هـذـاـ التـغـيـيرـ فـيـ الـلـهـجـاتـ الـعـرـبـيـةـ الـقـدـيمـةـ مـنـ خـلـالـ الـقـرـاءـتـ الـقـرـآنـيـةـ،ـ فـإـنـاـ بـنـجـدـهـ يـتـجـلـيـ فـيـ مـاـ يـلـيـ:ـ ١ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الشـكـلـ وـالـإـعـرـابـ،ـ ٢ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ حـرـوفـ الـكـلـمـةـ وـالـأـلـفـاظـ الـجـملـةـ،ـ ٤ـ)ـ الـكـلـمـةـ وـالـمـعـنـىـ وـاحـدـ،ـ ٣ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الـتـقـدـيمـ وـالـتـأـخـيرـ فـيـ حـرـوفـ الـكـلـمـةـ وـالـأـلـفـاظـ الـجـملـةـ،ـ ٤ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الـزـيـادـةـ وـالـنـقـصـانـ،ـ ٥ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الـحـذـفـ وـالـإـثـبـاتـ،ـ ٦ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الـتـذـكـيرـ وـالـتـأـثـيـثـ،ـ ٧ـ)ـ الـاـخـتـلـافـ فـيـ الـإـنـجـازـ الـصـوـتـيـ أـيـ عـلـىـ الـمـسـتـوـىـ الـفـنـولـوـجـيـ لـهـذـهـ الـلـهـجـاتـ،ـ كـالـفـتحـ

<sup>١</sup>- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، ١: ٣٦.

<sup>٢</sup>- المصدر نفسه، ١: ٣٦.

والإملاء، والتفحيم والترقيق، والهمز والتسهيل، والإدغام والإشمام والمد لبعض الحركات، ويُعتبر هذا العنصر الأخرير أبرز عامل تجلّت فيه ظواهر هذه الاختلافات بين اللهجات العربية القديمة. وأنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن يقلّد أفراد قبيلة أصوات قبيلة أخرى في جميع كلامهم دون أن يخطئوا في بعضه على الأقل، وهذا ما يعكس السر الإلهي من التوسيع على المسلمين في قراءتهم للقرآن بسبعة أنحاء. وما يدل على أن العنصر الفنولوجي أكبر مهيمن على العناصر الأخرى، وأنه الذي يبرز فيه أكثر هذا التباهي اللهجي، أن الصحابة عرّفوا الحروف السبعة قراءة على الرسول، لأن أكثرهم كانوا أميين ولم يدرّوا معناها إلا ممارسة وإنجازاً<sup>١</sup>. ثم يخلص إلى القول: "إذا كان نتحسر على ضياع كثير من المصنفات الأخرى التي تطرقت للغات العرب وكلامها والتي لم يبق لدينا منها غير عناوينها أو بعض مما جاء فيها، عرفنا أنّ لغات العرب كانت غنية وثرية ... وأنّ تداخل لغات اللسان العربي وتفاعلها مع بعضها هو أكثر وأغرب مما نتصور."<sup>٢</sup>.

يؤيد هذا ما جاء في أدباء العرب، حيث قال: "واللسان العدناني هو الذي نستعمله اليوم في الكتابة، على ما لحقه من تحضر وتبّل، وبه جاء الأدب الجاهلي... وكان اللسان العدناني متعدد اللهجات بتعذر القبائل التي تنطق به، ولكنه لم يختلف في أحکام التركيب والتصريف والاشتقاق، بل اقتصر في تغاير لهجاته على طائفة من الأوضاع تختلف القبائل في استعمالها، وعلى اخترافات لفظية من قلب وإبدال وزيادات".<sup>٣</sup>

### طبيعة الاختلافات بين اللهجة واللغة ومدى تأثيرها في أصل اللغة

في كلّ دول العالم توجد لغة عامة رسمية يتحدث بها الجميع ويتفاهمون بها عندما يلتقيون مع بعضهم البعض الآخر؛ يكتبون بها أشعارهم ورسائلهم وبقية نصوصهم. وقد تختلف اللغة المحكمة أو اليومية أو الملفوظة عن المكتوبة بفعل عامل الزمن والمؤثرات الخارجية وقوانين الأصوات لأنّ اللغة كائن حيّ. وفي كثير من دول العالم اليوم لهجة عامة أو ما يمكن أن نسمّيه لغة الوسط المثقف التي هي حلقة وصل بين اللهجات والفصحي وعادة ما تنشأ تلك اللغة في العاصمة لأنّها المراكز الحضارية لتلك الدول ولأنّها ملتقى جميع طوائف وشرائح المجتمع، فهي نتيجة طبيعية لتلاقي لهجات تلك الدولة وتلاقحها، لكنها ليست محاودة بالعاصمة، بل تنتشر في كافة أرجاء الدولة بعد انتشار وسائل الإعلام الحديثة، وعادة ما

<sup>١</sup>- اللهجات العربية القديمة وأثرها في التراث الشعري، موقع منبر الدكتور محمد عابد الجابري [www.aljabriabed.net](http://www.aljabriabed.net) ، الأحد ١٢/٩/١٣٨٨.

<sup>٢</sup>- بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص ٣٢.

تكون الفصحي أساساً لها ومنطلقاً وذلك لأنها تقترب كثيراً من الفصحي، بل تحاول تطبيق الفصحي في أكثر شؤونها. تلك اللغة التي تحاول التركيز على المشتركات لتحقيق وظيفة مهمة من وظائف اللغة هي وظيفة التواصل.

ويعتبر الدكتور عمر فروخ أن اختلاف اللهجات العربية في الجاهلية كان قد أفاد غناء اللغة العربية كثيراً. يقول: "ولقد كانت هذه الألفاظ المختلفة في القبائل المختلفة مألوفة - على كثرة أو قلة - في جميع بلاد العرب ودائرة على ألسنة شعراء الجاهلية. فلما جاء أصحاب المعاجم عدوا جميع هذه الألفاظ عربية عامة فضموها في معاجهم من غير تفريق بينها؛ ومن هنا نشأت المترادات الكثيرة حتى رأينا للسيف، في القاموس العربي، ألف اسم...".<sup>١</sup>

وبعد أن يذكر العبداوي قبور المراحل الثلاثة الأولى لتطور اللغة العربية، يخلص إلى: "أن هذه الأطوار الثلاث [الثلاثة] للسان العربي تعكس المراحل التطورية لهذه اللهجات/اللغات في مسارها التاريخي، وأن المرحلة الثالثة والأخيرة مثلت محطة الاتكتمال وال نهاية بالنسبة لهذه اللغة. وأن اللهجات/اللغات هذه المرحلة الأخيرة هي التي أصبحت سائدة في كل المناطق العربية من اليمن إلى مناطق الشام، مع تغيير كل لهجة بخصائص لغوية عن الآخريات حسب الجموعات القبلية، والبيئات الجغرافية، مما يعني أن التواصل اللغوي كان قائماً بين جميع القبائل العربية باختلاف مناطق تواجدها، وأن الاختلافات اللهجية كانت طبيعية، ولم تكن أبداً عائقاً لهذا التواصل والتفاهم، أي أنها كانت تمثل (لسان) العرب أجمعين."<sup>٢</sup>.

وقد أثبت الدكتور أحمد علم الدين في بحثه حول اللهجات العربية القديمة أن أكثر الاختلافات التي أتبها علماء اللغة للكتلتين اللهجيتين الحجازية والتيممية هي اختلافات متبادلة تشاهد في الجانبين ولا تختص بجانب معين ويدرك على ذلك عدة أمثلة نذكر بعضها، كالإملالة، والإدغام، وصيغة الفعل (استحبا). فالإملالة هي واحدة من الصفات اللغوية التي عرفت بها بعض قبائل الكتلة التيممية في مقابل الفتح الذي عرفت به بعض قبائل الكتلة الحجازية، لكن الجندي يقول: "البيئة الحجازية كانت على شيء من الإملالة، كما ... أن القبائل المميزة كانت على شيء من الفتح أيضاً، وهذا ما يؤكد ما نذهب إليه دائماً من أنه ليس بين الشرق والغرب حواجز فاصلة".<sup>٣</sup> وقال حول الإدغام: "الشائع ...

<sup>١</sup>- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ١ : ٣٧.

<sup>٢</sup>- موقع منبر الدكتور محمد عابد الجابري، الأحد ٩ / ١٣٨٨.

<sup>٣</sup>- أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، ٢ : ٣٠٩.

أن الإدغام في شرق الجزيرة وحدها، واستخلصت أنَّ الغرب كان يُدغم أيضًا، وهذا ما يؤكّد ما نذهب إليه دائمًا من أنَّ الظاهرة الواحدة نسمع صداحها في الشرق كما نسمعه في الغرب، وأنَّ الفروق بين الكلتين لم تطرد في الكلام ولا على جميع الألسنة<sup>١</sup>. وقال حول المثال الثالث: "ونبهتُ على خطأ تردّي فيه صاحب اللسان والمصباح، حيث رأيا أنَّ القرآن لم يتزل إلَّا بلغة الحجاز في صيغة (استحبّيت) بياءين، وأثبتتُ أنَّ ابن محيص وابن كثير قرءاً بها على لهجة تميم في القرآن"<sup>٢</sup>. وكان قد قال في موضع آخر: "وقد برهنتُ تاريخاً وجغرافياً ولهجياً على أنَّ شقي الجزيرة: الشرقي والغربي واحد، وأنهما كوجهي الدرهم، وحدة غير قابلة للتبعيض، فهما وجهة لحقيقة واحدة".<sup>٣</sup>

ونجد رأياً مشابهاً لذلك لدى بلاشير الذي يعتبر الفوارق بين اللسان الشعري وبين لهجات أواسط شبه الجزيرة وشرقيها، أو ما أسماه عمر فروخ باللغة المضدية، يعتبرها ضئيلة بقوله: "إنَّ الفوارق بين هذا اللسان [الشعري] وبقية اللهجات تختلف تبعاً للمجموعات اللغوية، فالفارق ضئيل بينه وبين لهجات أواسط شبه الجزيرة وشرقيها".<sup>٤</sup>

إنَّ مصطلح **الفصحي** حديث لم يكن موجوداً قبل الإسلام ولا في صدره ولا في عصور الأدب العربي الإسلامية بسبب انعدام اللغة المرجع. ولكن، وبعد النهضة الحديثة والدعوة إلى إحياء التراث، وخاصة اللغة العربية الفصحي التي اندثرت كثير من معالمها بفعل عوائق الزمن، ظهرت لدينا لغة مرجع يرجع إليها كلُّ العرب، في مقابل لهجات شتى. وكانت اللغة العربية في قلب الدعوة القومية التي ظهرت في القرن العشرين، بعد الحريتين الكونيتين الأولى والثانية أو بينهما. فالعربية الفصحي كانت رمزاً للوحدة العربية وشعاراً لها واللهجات كانت رمزاً للتفرقة والشنوذ عن الأمة.

ومن تلاقي الفصحي مع اللهجات، ظهر مصطلح لغة الوسط المثقف التي هي دليل قوي على رد نظرية اللهجة النواة وتأكيد لمبدأ تلاقي اللهجات وعدم سيادة اللهجة ما على حساب بقية اللهجات، فالقول بسيادة اللهجة ما لأسباب سياسية أو دينية أو اقتصادية أو غيرها يكذّب الواقع، ولنأخذ على ذلك مثلاً.

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ٢: ٣٠٩.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ٢: ٣١٨.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ٢: ٣٠٤.

<sup>٤</sup> - د. بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ص ١٠٢.

ولو طبقنا مبدأ التلاقي على مكة لتوصلنا إلى نتائج مشابهة، على أننا لا نسلم بعبداً التلاقي في مكة وحدها، بل يشمل جميع أجزاء الجزيرة العربية والعراق والشام لأنعدام المركبة، فكانت القبائل تشكل كلّ واحدة منها مركزاً سياسياً مستقلاً، وبذلك تكون المراكز السياسية متعددة منتشرة، وكذلك المراكز التجارية المنتشرة في شرق الجزيرة وغربيها وجنوبيها وشماليها. وطبقاً لذلك تعددت المراكز الثقافية وانتشر الشعراء. ولم تكن رحلة بعضهم إلى عكاظ لتحكم قريش على شعره، بل كان ذلك لرغبتهم في الشهرة لكون عكاظ من أعظم تجمعات العرب، وتبيّن الشواهد التاريخية أنَّ أحد الحكام المشهورين كان النابغة الذبياني، ولم يكن من قريش، كما أنَّ سوق عكاظ لم تكن تخضع لإدارة قريش<sup>١</sup>. كما أنَّ جواد علي يرفض كون اللغة الفصحى هي لهجة قريش، حيث يواجهنا بهذا الرأي، وهو أنَّنا "لو أخذنا برأي أهل الأخبار، وبما ذكروه عن فصاحة قيم وعن كثرة وجود الخطباء والشعراء فيهم، وعن حكمتهم في (عكاظ)، وبما ذكروه عن قريش فإننا نخرج بتبيّنة هي أنَّ قيمَاً، كانت أكثر شهرة في بضاعة الكلام من قريش، وهي نتيجة تناقض زعمهم أنَّ قريشاً كانت أصفى العرب لغة، وأنَّ لسانها هو اللسان العربي الفصيح الذي نزل به القرآن، وأنَّها كانت تجيئي أحسن الألفاظ وأعذبها من بين سائر لغات العرب حتى صار لسانها أفصى الألسنة، ذلك بدليل استشهاد علماء اللغة بلغة قيم من نثر وشعر في شواهد them وأدلة them على قواعد اللغة، كثرة لا تقادس بها الشواهد التي استشهد بها العلماء على ضبط اللغة والقواعد، المنتزعة من لسان قريش"<sup>٢</sup>.

ويقصد جواد علي رأيه السابق بقوله: "ونجد خيراً آخر يذكر أنه كانت عموماً في لغة قريش، والغممة من اللغات الودية التي أخذها علماء اللغة على اللغات العربية الأخرى، فكيف تتفق الغممة مع ما ذكروه من صفاء ونقاء وسهولة وبيان لغة قريش"<sup>٣</sup>.

ولا يكتفي جواد علي بذلك، بل يعتبر الفصحى هي لغة الحيرة والفرات الأوسط في العراق، حيث قال: "وحيث إنَّ صاحب نص (السمارة) هو الملك (امرؤ القيس)، من ملوك الحيرة، وقد كتب أصحابه شاهد قبره ... فلغة أصحابه إذن هي لغة (ال)، أي العربية الفصحى. فنحن نستطيع أن نستتبط من ذلك أنَّ عرب الفرات في العراق كانوا يتكلّمون بهذه اللغة في القرن الرابع للميلاد، أي قبل أن تظهر

<sup>١</sup>- انظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ١: ٧٨.

<sup>٢</sup>- جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨: ٥٨٧.

<sup>٣</sup>- المصدر نفسه، ٨: ٦٠٥.

سوق (عكاظ) وقبل أن يولد (التابعة) الذبياني، حاكم هذه السوق على زعم أهل الأخبار، وقبل أن تقوم قريش بالغزارة المزعومة للغة، وقبل بروز قريش ولاده (قصي) بزمن طويل<sup>١</sup>. إذن لم تكن حكومة سوق عكاظ المشهورة أديباً بيد قريش، بل كان ذلك لذبيان، وحق الحكومة السياسية في عكاظ لم تكن لقريش، بل كانت لتميم. فقد جاء في الهاشم (١) من ص ٧٨ من كتاب تاريخ آداب العرب ما نصه: "كانت هذه السوق [عكاظ] تقوم في ذي القعدة، فمن كان له أسرير يسعى في فدائه ومن كانت له حكومة، ارتفع إلى الذي يقوم بأمر الحكومة، وهم ناس من بني تميم كان آخرهم الأقرع بن حابس"<sup>٢</sup>.

يقوّي ما مرّ ما جاء في الإتقان للسيوطى (اختصره صلاح الدين أرقه دان)، حيث قال: "وقد في القرآن الكريم ألفاظ بغير لغة الحجازيين". وبعد أن يذكر عدداً من المفردات اليمنية (والعمانية)، يُردف قائلاً: "كما وقع فيه ألفاظ بلغة همدان، وحمير، وقيس عيلان، وثيف، وسواهم"<sup>٣</sup>.

وينضم الدكتور آذرناوش إلى الجمع في كتابه راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی = طرق نفاذ الفارسية إلى ثقافة عرب الجahلية ولغتهم، فيقول: "إن المهرمة في لهجة تميم كانت تُلفظ على شكل حرف ساكن تماماً، وهي اللهجة التي راحت في العربية إلى اليوم؛ في الفصحى وفي القرآن الكريم أيضاً"<sup>٤</sup>.

في تلك الأجواء الثقافية الدينية المتجردة من العصبيات والميالة إلى التفاهم والمردة والاحترام المتقابل، تعايشت اللهجات المختلفة سنة بعد أخرى وموسمًا بعد موسم لتصل إلى ذروتها في الأعوام التي نزل فيها القرآن الكريم. وقد كانت لغة القرآن الكريم مفهومه أو شائعة بين القبائل العربية ولم يعتبروها غريبة عنهم أو دخيلة عليهم، لأنّها كانت لغة عامة بين القبائل العربية تضمنت كثيراً من مفردات لهجتها وحملت نسيجاً واسعاً من خصوصياتها.

وقد آمن ببدأ التعايش بين اللهجات العربية قبل الإسلام الدكتور أحمد علم الدين الجندي، حيث اخذه منهجاً لبحثه القيم حول اللهجات، إذ صرّح بذلك بقوله: "لم أفضل بين لهجة وأخرى في الدرس، بل درستها على مستوى الظواهر اللهجية والتي تجمع بين القبائل العديدة وهذا منهج يؤمن

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ٨: ٦٤٧.

<sup>٢</sup> - مصطفى صادق الرافعى، تاريخ آداب العرب، ١: ٧٨.

<sup>٣</sup> - صلاح الدين أرقه دان، مختصر الإتقان في علوم القرآن للسيوطى، ص ٤٠ - ٤١.

<sup>٤</sup> - آذرناوش آذرناوش، راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی، ص ١١٦.

بالأخذ والعطاء والتأثير والتأثير، إذ لهجات القبائل كانت أشبه ما تكون بمسايل المياه والغدران لا تثبت أن تجتمع في مصب واحد يجمعها جميعاً<sup>١</sup>.

ويؤيده ما جاء في فصول من فقه العربية للدكتور رمضان عبد التواب بقوله: "وقد ازدادت هذه اللغة ثنوّاً وازدهاراً بتحول القرآن بها. ولستنا نوافق الفائلين بأنّ نزول القرآن هو الذي وحد العربية وأوجد اللغة المشتركة، لأنّ هذه اللغة ثنت وازدهرت... قبل نزول القرآن الكريم بها؛ ولذا تخبرها القرآن ونزل بها ليفهمه جميع الناس في شتى القبائل العربية"<sup>٢</sup>، وإن كنا لا نتفق معه بشكل كامل.

وكان الدكتور آذرنوش يرفض سيادة لهجة قريش للأسباب التالية<sup>٣</sup>:

١. عدم خلوص لغة مكة لعاملين: الأول كونها مثابة عدد كبير من العرب من قبائل شتى، والثاني كونها مركزاً تجارياً وكان كثير من أهلها يسافرون إلى مدن أخرى أو يردد إليها آخرون أجانب.
٢. سيطرة دولة معين على مكة لفترات متعددة وتأثير ذلك على خطها ولغتها.
٣. اغلب قريش من سكان المدن (مكة).
٤. إن هذه العوامل لا تؤيد تلك الظاهرة الصوتية (سيادة لهجة قريش) التي لا سابقة لها في اللغات الأخرى، بل على العكس يمكن أن ثبت عدم نقاط لغة مكة وخلوصها.

إذن نستطيع الاستنتاج مما مرّ أنَّ القرآن الكريم، في الواقع، لم ينزل بللهجة خاصة، بل نزل بلغة عامة يتحدث بها جميع العرب وبها يتفاهمون. وبعبارة أخرى: كلَّ لهجة، بشكل عام، فيها جنبتان: عامة مشتركة وخصوصية محدودة. فالعامة المشتركة، وهي الغالبة في اللهجة تشتراك مع بقية اللهجات في تلك الخصائص القادمة من اللغة الفصحى التي هي المرجع. والواقع، أنه لا يمكننا الاستدلال من القرآن الموجود في أيدي المسلمين أنه نزل بللهجة قريش لأنَّ الكاتب له كان يكتبه بللهجهة والقارئ له كان يقرؤه بللهجهة هو، لا بللهجة غيره، وهي لهجة الحجاز.

يؤيد هذا الكلام قول الدكتور آذرنوش إنَّ "أول تدوين للقرآن بالعربية الفصحى (وليس بللهجة الحجاز) كان على أساس لهجة الحجاز، إذ كُتبت الهمزة مخففة، أي على شكل ياء وواو وألف وكانت تُحذف أحياناً... ثم أضاف الكتاب نقطاً ملونة (غير نقط الحركات) فوق الياء والواو والألف"<sup>٤</sup>.

<sup>١</sup> - أحمد علم الدين الجندي، اللهجات العربية في التراث، ٢: ٣٠٥.

<sup>٢</sup> - رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، ص ٧٩.

<sup>٣</sup> - انظر: آذرنوش آذرنوش، راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی، ص ١١٨.

<sup>٤</sup> - المصدر نفسه، ص ١١٦.

وما يدلّ على أنّ القرآن قد نزل بلهجة عامة أو فصحى شائعة بين كافة العرب ما نشاهد من التشابه الكبير في الشعر الجاهلي رغم تباعد شعرائه وتفرقهم في قبائل متعددة مما دفع طه حسين إلى الشك فيه ورفضه برمته. وهناك دليل آخر على هذا المدعى من الشعر الجاهلي كذلك، وهو ذلك التشابه التلقائي الذي نجده لدى الشعراء الجahلين، وخاصة من ناحية اللغة والأصوات والبلاغة والأساليب والمعاني، فكانوا يفهمونه ويتدوّقونه بنفس المستوى ويحكموه عليه فيرضي الجميع بذلك الحكم.

ويعتبر جواد علي مسألة نزول القرآن بلسان قريش مسألة سياسية اخترعها الأمويون إلى جانب الكثير مما اخترعوه وأدخلوه في الإسلام خدمةً لمصالحهم، حيث ينقل رأي المستشرق نولده في هذا الخصوص بقوله: "وقد ذهب نولده إلى أن القول بتحول القرآن بلسان قريش، إنما ظهر في العصر الأموي، لإظهار عصبيته منها على الأنصار، ونظراً لكون القرآن كتاب الله فلا داع نزوله بلغة قريش أهمية كبيرة بالنسبة لهم، ولتأييد سياستهم المناهضة للأنصار والقططانيين".<sup>١</sup>

وذهب "الباقلاني" إلى أن "معنى قول عثمان إنه نزل بلسان قريش، أي معظمه"، ولم يقم دليل على أنَّ جميعه بلغة قريش، قال الله تعالى: ﴿قُرْآنًا عَرَبِيًّا﴾، ولم يقل قريشاً، قال: واسم العرب يتناول جميع القبائل تناولاً واحداً يعني حجازها وبنها".<sup>٢</sup>

وقال أبو حاتم السجستاني: إله نزل بلغة قريش وهذيل وقيم، والأزرد، وربيعة، وهوازن، وسعد بن بكر". ذكر بعض آخر أنه نزل بلغة قريش، وهذيل، وثيف، هوازن، وكتانة، وقيم، واليمن، وسعد بن بكر هم من عليا هوازن. معنى هذا أنه نزل بلغات عدنانية ولغات قحطانية، أي بجميع ألسن العرب.<sup>٣</sup>

يؤيد كل ذلك ما خرج به جواد علي من نتيجة، إذ قال: "وما آية: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا  
بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيَبْيَنَ لَهُمْ﴾، إلا دليلاً وحججاً على نزول القرآن بلسان العرب، لا بلسان قريش، أو بلسان قبيلة معينة، أو قبائل خاصة. فالآية تقول: ما أرسلنا إلى أمّة من الأمم يا محمد من قبلك ومن قبل قومك رسولًا إلا بلسان الأمة التي أرسلناه إليها ولغتهم، ليبيّن لهم يقول: ليفهمهم ما أرسله الله إليهم من أمره وهي وليثبت حجة الله عليهم ثم التوفيق والخذلان بيد الله".<sup>٤</sup>

<sup>١</sup> - جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨: ٦٠٩.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ٨: ٦٠٤.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ٨: ٦٠٠.

<sup>٤</sup> - إبراهيم: ٤.

<sup>٥</sup> - جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ٨: ٦٠٧ - ٦٠٨.

ويضيف دليلاً آخر بقوله: "ولما كان النبي عرباً، وقد نُعـت في القرآن أنه النبي الأمي الذي أرسـله الله إلى الأمـيين، (هـو الذي بـعـث في الأمـيين رسـولاً مـنـهـم)، والأـميـون هـمـ الـعـربـ، الـعـربـ كـلـهـمـ، ولـما كان الله قد أرسـله إلى قـومـهـ الـعـربـ، وـجـبـ أنـ يكونـ الـوـحـيـ بـلـسـاـحـمـ الـمـفـهـومـ بـيـنـهـمـ، لاـ بـلـسـانـ طـائـفةـ منـهـمـ، يـؤـيدـ ذـلـكـ ماـ وـرـدـ فيـ القـرـآنـ الـكـرـيمـ نـفـسـهـ منـ أـنـ نـزـلـ بـلـسـانـ عـرـبـ مـبـيـنـ".<sup>٢</sup>

وكان الدكتور عمر فروخ قد استعمل مصطلح اللغة العامة في حديثه على اللغة العربية في الجاهلية قبيل نزول القرآن في الجزيرة العربية، حيث يعتبر لغة مصر هي اللغة العامة للعرب آنذاك. قال: "وكان جميع العرب الذين كانوا يسكنون النصف الشمالي من شبه الجزيرة، في البحرين واليمامة ونجد والحزاز - سواء أ كانوا ينتسبون إلى مصر أو إلى اليمن - يتكلمون لغة واحدة وينظمون فيها أشعارهم. لقد رأينا شعراً الجاهلية، من أيّ المواطن كانوا، ينظمون قصائدهم بلغة واحدة في كل شيء، ثم يحملون تلك القصائد ليُنشلوها في جميع أقسام بلاد العرب وفي العراق والشام، حتى في اليمن نفسها، مما يدلّ على أنّ لغة مصر كانت في الجاهلية اللغة العامة للعرب كلهم"<sup>٣</sup>، وهذا فيه كلام، إذ يؤكد فيه على سيادة لغة أو لهجة على ما سواها.

وقال الأزهري في تهذيب اللغة: "وجعل الله، عز وجل، القرآن المترـل على النبي المرـسل مـحمدـ، صـلـى اللهـ عـلـيـهـ وـسـلـمـ، عـرـبـاً، لأنـهـ نـسـبـهـ إـلـيـ الـعـربـ الـذـيـنـ أـنـزـلـهـ بـلـسـاـحـمـ، وـهـمـ الـنـبـيـ وـالـمـهـاجـرـونـ وـالـأـنـصـارـ الـذـيـنـ صـيـغـةـ لـسـاـحـمـ لـغـةـ الـعـربـ، فـيـ بـادـيـتـهـاـ وـقـرـاهـاـ الـعـربـيـةـ، وـجـعـلـ الـنـبـيـ، صـلـى اللهـ عـلـيـهـ وـسـلـمـ، عـرـبـاً، لأنـهـ مـنـ صـرـيـعـ الـعـربـ".<sup>٤</sup>

وقال أبو جعفر الطبرـيـ في تفسـيرـهـ المـوسـومـ جـامـعـ الـبـيـانـ عنـ تـأـوـيلـ آـيـ الـقـرـآنـ حولـ تـفـسـيرـ قولـهـ تعالى (إـنـاـ أـنـزـلـنـاـ قـرـآنـاـ عـرـبـاًـ لـعـلـكـمـ تـعـقـلـونـ): "يـقـولـ تـعـالـيـ ذـكـرـهـ: إـنـاـ أـنـزـلـنـاـ هـذـاـ الـكـتـابـ الـمـبـيـنـ قـرـآنـاـ عـرـبـاًـ عـلـىـ الـعـربـ، لـأـنـ لـسـاـحـمـ وـكـلـامـهـ عـرـبـيـ، فـأـنـزـلـنـاـ هـذـاـ الـكـتـابـ بـلـسـاـحـمـ لـيـعـقـلـوـهـ وـيـقـهـمـوـهـ مـنـهـ. وـذـلـكـ قـوـلـهـ عـزـ وـجـلـ (لـعـلـكـمـ تـعـقـلـونـ)".<sup>٥</sup>

<sup>١</sup>- الجمعة: ٢.

<sup>٢</sup>- جـوـادـ عـلـيـ، المـفـصـلـ فـيـ تـارـيـخـ الـعـربـ قـبـلـ الإـسـلـامـ، ٨: ٦٠٨.

<sup>٣</sup>- عمر فـروـخـ، تـارـيـخـ الـأـدـبـ الـعـرـبـيـ (الـأـدـبـ الـقـدـيمـ)، ١: ٣٦.

<sup>٤</sup>- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، معجم تـهـذـيبـ الـلـغـةـ، صـ٣٦١ـ -ـ ٣٦٢ـ.

<sup>٥</sup>- يوسف: ٢.

<sup>٦</sup>- أبو جعـفرـ محمدـ بنـ جـرـيرـ الطـبـرـيـ، تـفـسـيرـ الـطـبـرـيـ (جـامـعـ الـبـيـانـ عنـ تـأـوـيلـ آـيـ الـقـرـآنـ)، ١٥: ٥٥١.

وإضافةً إلى ما مرّ من أدلة على رفض مسألة نزول القرآن بلهجته قريش، نقول:

١. عاش الرسول (ص) بعد البعثة ثلاثة وعشرين عاماً، منها ثلاثة عشر عاماً في مكة والباقي في المدينة، فكانت سُور القرآن وأياته على قسمين: مكيّ، وهو ما نزل بمكة، ومدنيّ، وهو ما نزل في المدينة. فمنهم قوم الرسول (ص) الذين عاش الرسول (ص) بين ظهرانيهم ونزل القرآن بمساهم كلما قال تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ﴾<sup>١</sup>، هل هم قريش الذين آذوه وأخرجوه من مكة خائفاً يترقب وحاربوه طيلة أكثر من ثلاثة عشرة سنة أم هم الأنصار الذين آذروه ونصروه والذين قال الرسول عنهم: "لو سلك الناس وادياً وشعباً لسلكتُ وادي الأنصار وشعبها، ..."<sup>٢</sup>

٢. أورد الدكتور شوقي ضيف دليلين على سيادة لهجة قريش في أنحاء الجزيرة العربية قبل الإسلام، وذلك بقوله: "وما يؤكّد ذلك أنّ الوفود اليمنية التي وفدت على الرسول صلى الله عليه وسلم لم يحدّثنا رواة الأخبار والسيرة النبوية أنها كانت تجد صعوبة في التفاهم معه، وأيضاً فإنه كان يُرسل إليهم دعاء يعظونهم ويعلمونهم الشريعة الإسلامية من مثل معاذ بن جبل، ولو أفهم لم يكونوا يعرفون العربية الفصحى لكن إرسال هؤلاء الدعاء عبّاً<sup>٣</sup>. الواقع هو أنّ هذين الدليلين يدللان على أنه كانت في الجزيرة العربية لغة عامة يفهمها الجميع، كانت وسيلة للتتفاهم في ما بينهم، لذلك ما كان يجد الرسول العظيم (ص) أيّة صعوبة في التفاهم مع مختلف الوفود؛ يمنية أو غير يمنية، كما أنّ الصحابي الجليل معاذ بن جبل الخزرجي الأنصاري وغيره من الدعاة لم يجعلوا صعوبة في التفاهم مع القبائل والأحياء التي أرسلوا للتبلیغ والتعليم فيها.

٣. كانت الحيرة خاصة، والعراق عامة، تحمل كافة خصوصيات السيادة اللغوية التي تدعمها القوة العسكرية والنفوذ السياسي والتقدم الاقتصادي، حيث كان ملوكها المناذرة للخ咪ون يُغدقون على الشعراء أموالاً طائلة لذلك كان البلاط الحيري قبلة لأفواج من الشعراء والخطباء. وبذلك بسطت الحيرة نفوذها الثقافي على الجزيرة العربية ابتداءً من نجد والبحرين. قال جواد علي في هذاخصوص: "إذا أضفنا إلى هذا التشجيع، السيادة السياسية التي كانت لعرب الحيرة والأئمّة والقرى العربية في العراق وفي بلاد الشام على أهل البوادي، بل على أهل مكة كذلك، الذين تعلّموا خطّهم من أهل الحيرة، لزم علينا القول إنّ العربية المبينة التي درّست في مدارس العراق، كانت قد تقدّمت في العراق

<sup>١</sup> - إبراهيم: ٤.

<sup>٢</sup> - مصطفى صادق الرافعى، تاريخ آداب العرب، ١: ٧٨.

<sup>٣</sup> - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي، ص ١٣٤.

أكثر من أيّ مكان آخر في جزيرة العرب بالنسبة لأيام الجاهلية، ولعلّ هذا التقدّم هو الذي أكسب العراق شرف وضع علوم العربية، وتفرّده من بين سائر الأقطار الإسلامية بجمع الشعر الجاهلي وقواعد العربية وعلوم الشعر واللغة، وإلاّ فلا يُعقل ظهور هذه العلوم في هذه الأرضين من غير ماضٍ ولا علم سابق وأسس بنى عليهما المسلمون بناءهم الجديد<sup>١</sup>. أقول: إضافة للحقيقة، كان هناك مركزاً لهم سياسياً واقتصادياً، وهو الشام، بلاط الغساسنة.

#### بين اللغة العامة واللغة المشتركة:

هناك فرق دقيق بين المصطلحين يؤدي للخلط بينهما. ولتوسيع الفرق بين اللغة العامة واللغة المشتركة، نقول: إن الشـرـكـة والشـرـكـة تعـني المـسـاـهـة والـاشـتـراك بـنصـيب ما، فـالـمـشـتـركـ هوـ المـشـارـكـ فيهـ، وـالمـشـارـكـة وـمـشـتـقاـها تـسـتـدـعـي اـسـتـقـالـالـ الشـرـكـاء لـيـسـاـهـمـ كـلـ مـنـهـم بـنـسـبـة مـعـيـنـة؛ تـزـيدـ أوـ تـقـلـ. وـعـلـيـهـ تكونـ اللـغـةـ المـشـتـركـةـ لـغـةـ سـاـهـمـتـ الـقـبـائـلـ؛ جـمـيعـهـاـ أوـ بـعـضـهـاـ، فـيـ تـكـوـيـنـهـاـ بـنـسـبـةـ مـعـيـنـةـ، وـلـاـ تـسـتـدـعـيـ وـحـدـةـ الـأـصـلـ أوـ الـمـنـشـأـ لـلـمـشـارـكـ فـيـهـ. فـقـدـ جـاءـ فـيـ لـسـانـ الـعـربـ (ـمـادـةـ: شـرـكـ) قـوـلـهـ: "الـشـرـكـةـ وـالـشـرـكـةـ سـوـاءـ: مـخـالـطـةـ الشـرـيكـيـنـ. يـقـالـ: اـشـتـرـكـ كـمـ بـعـنـيـ تـشـارـكـاـ، وـقـدـ اـشـتـرـكـ الرـجـلـانـ وـتـشـارـكـاـ وـشـارـكـ أـحـدـهـماـ الـآـخـرـ... وـالـشـرـيكـ: الـمـشـارـكـ. وـالـشـرـكـ: كـالـشـرـيكـ... وـفـيـ الـحـدـيـثـ: مـنـ أـعـقـ شـيرـكـاـ لـهـ فـيـ عـبـدـ أـيـ حـصـةـ وـنـصـيبـ. وـفـيـ حـدـيـثـ مـعـاذـ أـنـ أـجـازـ بـيـنـ أـهـلـ الـيمـنـ الشـرـكـ أـيـ الـاشـتـراكـ فـيـ الـأـرـضـ، وـهـوـ أـنـ يـدـفـعـهـاـ صـاحـبـهـاـ إـلـيـ آـخـرـ بـالـنـصـفـ أـوـ ثـلـثـ أـوـ نـحـوـ ذـلـكـ... وـأـشـرـكـ بـالـلـهـ: جـعـلـ لـهـ شـرـيكـاـ فـيـ مـلـكـهـ"٢. وجـاءـ مـثـلـ ذـلـكـ فـيـ الـمـعـجمـ الـوـسـيـطـ (ـمـادـةـ: شـرـكـ): "شـرـكـ فـلـانـاـ فـيـ الـأـمـرـ شـيرـكـاـ وـشـرـكـةـ وـشـرـكـةـ كـانـ لـكـلـ مـنـهـاـ نـصـيبـ مـنـهـ، فـهـوـ شـرـيكـ. (ـأـشـرـكـهـ) فـيـ أـمـرـهـ أـدـخـلـهـ فـيـهـ، وـيـقـالـ أـشـرـكـ بـالـلـهـ جـعـلـ لـهـ شـرـيكـاـ فـيـ مـلـكـهـ... (ـشـرـكـ) النـصـيبـ (ـجـ) أـشـرـاكـ... (ـالـمـشـتـركـ) ...، وـلـفـظـ مـشـتـركـ لـهـ أـكـثـرـ مـنـ مـعـنـيـ وـمـالـ أـوـ أـمـرـ مـشـتـركـ لـكـ وـلـغـيرـكـ فـيـ حـصـةـ"٣. وـكـمـ رـأـيـناـ، فـقـدـ تـمـ التـأـكـيدـ فـيـ الـجـانـبـ الـمـعـجمـيـ لـلـمـصـتـلحـ عـلـيـ الشـرـيكـ وـالـمـشـتـركـ وـالـاشـتـراكـ الـذـيـ يـنـفيـ الـوـحـدـةـ.

أـمـاـ الـعـامـ وـالـعـيـمـ فـهـوـ الـوـاسـعـ الـكـثـيرـ الشـاـمـلـ الـذـيـ لاـ يـسـتـدـعـيـ التـشـتـتـ وـالـاشـتـراكـ، بلـ يـفـتـرـضـ وـحدـةـ الـأـصـلـ وـالـمـنـشـأـ فـيـ مـاـ عـمـ وـاـنـتـشـرـ؛ وـكـذـلـكـ الـلـغـةـ الـعـامـةـ. فـهـيـ تـفـتـرـضـ وـحدـةـ الـأـصـلـ أـوـ الـمـنـشـأـ، أـيـ كـوـنـ الـعـربـ مـنـ أـصـلـ أـوـ جـدـ وـاـحـدـ وـمـنـ عـائـلـةـ وـاـحـدـةـ توـسـعـتـ عـلـىـ مـرـ الزـمـنـ لـتـصـيـرـ قـبـائلـ. وـقـدـ اـصـطـحـبـتـ

<sup>١</sup>- جـوـادـ عـلـيـ، المـفـصـلـ فـيـ تـارـيـخـ الـعـربـ قـبـلـ الـإـسـلامـ، ٨: ٦٤٨.

<sup>٢</sup>- اـبـنـ مـنـظـورـ، لـسـانـ الـعـربـ، صـ٨ ٢٢٤٩ - ٢٢٤٨.

<sup>٣</sup>- إـبـراهـيمـ أـبـيسـ وـآـخـرـونـ، المـعـجمـ الـوـسـيـطـ، صـ٤٨٠.

كل قبيلة معها تراثها النقافي الذي تُشكّل اللغة أهّم مكوناته، بل تكون اللغة إطاراً لها، مكتسبةً من بينها خصائص مضافة، ولكن دون أن تبعد عن أصلها كثيراً، ما ساعد على إغناء لغتها الأم وتوسيعها كمياً بتنوع مفرداتها ونوعياً بتنوع أساليبها، تعينها على ذلك عصيّتها في المحافظة على تقاليدها<sup>١</sup>. يؤيد ذلك ما جاء في الجانب المعجمي من المصطلح، إذ قال في اللسان (مادة: عم): "وشيء عميّ أميّ تام... والعامّة: خلاف الخاصّة... ورجل معّم: يعمّ القوم بخيرة"<sup>٢</sup>. وجاء في المعجم الوسيط (مادة: عم): "(عم) الشيء عموماً شَمِيلَ، و - النبات طال، و - الرجل عَمُومَةً صار عمّاً و - القوم بالعطية عموماً شَلَهم. ويقال عم المطر الأرض... (العام) الشامل وخلاف الخاص. (العامّة) من الناس خلاف الخاصة (ج) عوام، ويقال جاء القوم عامّة جمِيعاً... (العميّ) كل ما اجتمع وكثير، والتام الطويل من كل شيء (ج) عمّ وهي عميمة (ج) عمائماً".<sup>٣</sup>

فاللغة العامّة، إذن، لغة السواد من العرب التي تحمل تراثهم من آبائهم وأجدادهم، وقد بقيت، رغم تفرقهم في قبائل، أقوى عامل لوحدتهم وانسجامهم في أمّة واحدة، وهي تامة كاملة، قد نشرت فروعها وأعصابها في الأطراف المترامية فاكتسبت تجارب جديدة فاتّسعت آفاقها وآمنت أكّلها. فكما أنّ الحجّ إلى الكعبة المعظّمة كان يجمع العرب كلّ عام رغم تباعد مناطقهم وتشتّتها وتعدد أدیانهم وأصنامهم، فكانوا يحجّون إليه من كل فج عميق، كذلك كانت العربية عامل تقارب نفسي وثقافي، تُشعّرهم بوحدتهم في مقابل غيرهم الذين أسموهم بالعجز. وما ظهور علم الأنساب وكلام الإمام السجاد (ع) في دمشق<sup>٤</sup> واعتزال العرب الآن بعروتهم، وتعصّب فريق منهم لقوميتهم، والمنظّمات

<sup>١</sup> - رغم تفارق العرب في قبائل مستقلة سياسياً، إلا أن تقاليدهم ومثلهم العليا بقيت تحكمهم وهم يعنّون بما إلى الآن، وما خطاب الإمام الحسين (ع) يوم عاشوراء لجيش ابن زياد، وهو من قبائل شّي و لم يكونوا بعيداً عن عهد بالجاهلية، وذلك عندما بقى وحيداً، بقوله عليه السلام: "ولكم يا شيعة آل أبي سفيان، إن لم يكن لكم دين، وكنتم لا تختلفون يوم المعاد، فكونوا أحراراً في دنياكم، وارجعوا إلى أحسابكم إن كنتم غُرّياً كما تزعمون". (منتديات نور العترة <قسم المنتديات الإسلامية> منتدى أهل البيت (ع) www.noraletra.com في ٢٥/١٢/٢٠١٤ - ٤/١٠/١٣٩٣).

<sup>٢</sup> - ابن منظور، لسان العرب، ص ٣١٢.

<sup>٣</sup> - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص ٦٢٩.

<sup>٤</sup> - بعد أن انتهى علي بن الحسين (ع) من خطبته في مجلس بزيد بن معاوية، قام إليه "رجل من شعبته" فقال له المنهال بن عمرو الطائي وفي رواية مكحول صاحب رسول الله صلى الله عليه وآله فقال له: كيف أمسّت يا ابن رسول الله؟ فقال: وبمحك كف أمسّت؟ أمسّنا فيكم كهيئة بين إسرائيل في آل فرعون، يذبحون أبناءهم ويستحبون نساءهم (الآلية)

العربية اليوم، والتي أبرزها الجامعة العربية، إلاً شواهد على هذا المدعى. ولعل هذا يفسّر لنا سبب عدم اهتمام اللغويين العرب بالفارق الموجود بين اللهجات، من جهة، وبينها وبين الفصحي، من جهة أخرى، بل إنهم لم يشيروا للغة الفصحي التي هي اللغة المرجع. فقد أكدّ اللغويون العرب القدماء على كون كافة اللهجات "حجّة" واعتبر الدكتور رمضان عبد التواب ذلك خلطًا بين اللغة واللهجة.<sup>١</sup>

ولا تميّل اللغة العامة إلى لهجة بعينها، حتى اللهجة النواة، بل هي لا تعرّف بوجود لهجة نواة نشأت عنها لغة موحّدة لأنّ أصل اللغة العامة هو التلاقيح. أما كون لهجة ما نواة فهو بسبب عوامل خارجة عن اللغة (جغرافية أو سياسية أو اقتصادية أو غيرها)، إضافة إلى أنّ فكرة اللهجة النواة تقوم على نظرية التطّور من جانب واحد وترى أنّ اللهجة النواة لها حصة الأسد من عملية التبادل اللغوي، بل ترفض عملية التبادل اللغوي التي تتساوى فيها جميع اللهجات، لذلك لا يمكن قبول كون لهجة ما نواة للغة العربية الفصحي أو العامة. لأننا إذا سلّمنا بعملية التلاقيح والتبادل اللغوي (الثقافي والصوتي ... إلخ) وأنّ تلك العملية مزدوجة وعمليةأخذ وعطاء فيجب أن نرفض فكرة اللهجة النواة. إضافة إلى أنّ فكرة اللهجة النواة تقوم على التطّور التدرجي، بينما تقوم فكرة اللغة العامة على الارتباط وال العلاقات والتلاقي مع بقية اللهجات. يؤكّد ذلك ما مر ذكره من قول إسماعيل بن عبيد الله الذي ذكره ابن فارس ونقله شوقي ضيف أنّ "قريشاً ... إذا أتتهم الوفود من العرب تخّبّروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم... فصاروا بذلك أفعّح العرب".<sup>٢</sup> ولو سلّمنا بصحة ذلك القول فإنه يعني أنّ قريشاً كانت تنقّح لهجتها أو أنها لم تكن لها لهجة خاصة بها، بل كانت لهجتها منتقاة، وهذا ما لا يقبله الواقع اللغوي الذي يؤكّد التلاقيح والتبادل لا الانتقاء والتنتيّح. وهنا تبرّز حكمـة الباري (جلّ وعلا) في إِنْزَالِ الْقُرْآنِ فِي ذُرْوَةِ ذَلِكِ التلاقيحِ وَالتَّبَادِلِ الْلُّغَوِيِّ. فالقرآن لم يتزلّ لقريش وحدها، وإن كانوا أول المخاطبين به، وهو عندما يتحدث عن اللسان واللغة لا يذكر قريشاً ولا غيرها من القبائل لا تلميحاً ولا تصريحًا، بل ينصّ على أنه نزل بلسان عربي مبين، وقد ذكر الدكتور عمر فروخ

وأمّست العرب فنتحّر على العجم بأنّ محمداً منها وأمست قريش فنتحّر على العرب بأنّ محمداً منها، وأمسى آل محمد مفهوريين مخدولين، فإنّ الله نشكّر كثرة عدونا وتفرق ذات بيننا ونظامـر الأعداء علينا". (المخلسي، البحار، ٤٥: ١٧٥)

<sup>١</sup> - انظر: المزهر، ١: ٢٥٧. وانظر: رمضان عبد التواب، فصول في فقه العربية، ص ٧٣.

<sup>٢</sup> - انظر: ص ١.

أنَّ كلمة مبين التي تدلُّ على الوضوح العام، جاءت صفة للسان أو اللغة العربية وللقرآن ولرسول النبي عشرة مرات في القرآن الكريم<sup>١</sup>.

يؤيد كلَّ ذلك ما جاء في أدباء العرب، حيث قال: "واللسان العدناني هو الذي نستعمله اليوم في الكتابة، على ما لحقه من تحضر وتبدل، وبه جاء الأدب الجاهلي... وكان اللسان العدناني متعدد اللهجات ببعد القبائل التي تancock به، ولكنه لم يختلف في أحكام التركيب والتصريف والاشتقاق، بل اقتصر في تغاير لهجاته على طائفة من الأوضاع ت Hancock القبائل في استعمالها، وعلى انحرافات لفظية من قلب وإبدال وزياادات"<sup>٢</sup>.

### نتائج البحث:

١. إنَّ سبب الاختلاف في تعين اللهجة أو اللغة التي نزل بها القرآن الكريم هو اختلافهم في مصداق الكلمة قوم في قوله تعالى: ﴿وَمَا أُرْسَلْنَا مِنْ رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لَيَبْيَّنُ لَهُمْ﴾، فالقائلون يتزول القرآن بلسان قريش يعتبرون قوم الرسول هم العرب جميعاً.

٢. إنَّ اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم لم تكن اللهجة خاصة بقريش ولا بغيرها، بل كانت اللهجة أو لغة عامة، أو بالأحرى، هي اللغة الفصحى التي يتحدث بها العرب إلى يومنا هذا بعد إسقاط بعض التغيرات التي طرأت عليها على مرّ التاريخ، وإنَّ كافة الأدلة التي سيقت على سيادة اللهجة قريش هي أدلة غير صحيحة تفتقر إلى الدقة ولا تستند إلى وثائق ومستندات مقبولة.

٣. إنَّ اللغة العامة هي اللغة التي يتحدث بها عامة الناس وتسود كافة مجالات الحياة وتكون مفهومة من الجميع، وإن تفرعت عنها لهجات اختلفت عنها اختلافات شكلية؛ صوتية ومعجمية وغيرها. فهي لغة فصحى نتجت عنها بقية اللهجات لكنها ترتفع فوقها ولا تميل إلى اللهجة معينة، بل تقف على مسافة واحدة منها، وهي اللغة التي نزل بها القرآن العظيم.

٤. تفترض اللغة العامة وحدة الأصل أو المنشأ، أي كون العرب من أصل أو جد واحد ومن عائلة واحدة توسيَّت على مرّ الزمن لتصير قبائل. وقد اصطحبَت كلَّ قبيلة معها تراثها الثقافي الذي تُشكّل اللغة أهمَّ مكوناته، مكتسبةً من بيئتها خصائص مضافة، ولكن دون أن تبعد عن أصلها كثيراً، ما ساعد على إغناء لغتها الأم وتوسيعها كمياً بتعدي مفرداتها ونوعياً بتنوع أساليبيها، ثُعينها على ذلك

<sup>١</sup> - عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، ج ١، ص ٣٧.

<sup>٢</sup> - بطرس البستانى، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص ٣٢.

عصبيتها في المخاfظة على تقاليدها. وإن ظهور علم الأنساب واعتزاز العرب الآن بعروبتهم، وتعصّب فريق منهم لقوميتهم، والمنظمات العربية الموجودة اليوم، والتي أبرزها الجامعة العربية، هي خير شواهد على هذا المدعى.

٥. بما أنَّ التمام والكمال هما من معاني العموم، كانت اللغة العامة، إذن، لغة تامة كاملة، قد نشرت فروعها وأعصابها في الأطراف المترامية مكتسبة بتجارب غيّة فائسّعت آفاقها وآتت أكلّها.

٦. إنَّ القول باللغة العامة يمكنه أن يفسّر الترافق الذي كان موجوداً بين اللغة واللهجة في القدم، كما يمكنه تفسير وجود بعض الكلمات التي لم تعرفها قريش في القرآن.

٧. إنَّ التسليم بوجود اللغة العامة ينفي وجود المسميات الأخرى بالنسبة للغة العربية؛ فلا لغة مشتركة ولا لغة نواة ولا لغة أدبية ولا غير ذلك، بل لغة واحدة تستجيب لكل الظروف وتلبي كافة الحاجات. هذا أولًا، ثانياً إننا نستطيع تفسير كافة الظواهر اللغوية التي حيرت الدارسين لغة عربية ما قبل الإسلام كالتشابه الموجود في الشعر الجاهلي والنصوص الأدبية الأخرى، وأهمها الخطب الكثيرة قبل الإسلام وبعده، وانتشار تلك النصوص في شرق الجزيرة العربية وغرتها وشماليها وجنوبيها، وذلك لكونها مفهومة من قبل الجميع؛ فلا الذين قدموا المدينة على الرسول (ص) كانوا يواجهون صعوبات ولا الذين خرجوا منها لنشر الدعوة وترويج الأحكام الإسلامية.

٨. بقيت مسألة مهمة ترتبط بمسألة نزول القرآن لم يتناولها البحث لضيق المجال، حيث تحتاج لبحث مستقل، ألا وهي مسألة من هو أول من طرح مسألة اللهجة التي نزل بها القرآن ومني ولماذا، وهل للسياسة من ذلك نصيب؟ أفتى أن يأتي من يُكمل المشوار أو تُسعفي ظرفي لأجد أجوبة لتلك الأسئلة.

### قائمة المصادر والمراجع:

#### الكتب:

#### أ. العربية:

١. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، (د. ط)، القاهرة: دار المعارف، (د. ت).
٢. أرقه دان، صلاح الدين. مختصر الإتقان في علوم القرآن للسيوطى، الطبعة الثانية، بيروت: دار النفائس، ١٤٠٧-١٩٨٧م.
٣. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد. معجم تذيب اللغة، تحقيق: محمد علي النجار، (د. ط)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٣٨٤-١٩٦٤م.

٤. أنيس، إبراهيم وآخرون. **المعجم الوسيط**، الطبعة الخامسة، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٤١٦-١٣٧٤.
٥. البستاني، بطرس. **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام**، (د. ط)، بيروت: دار نظير عبود، ١٩٨٩.
٦. بروكلمان، كارل. **تاريخ الأدب العربي**، تعریف الدكتور عبد الخلیم النجاشی، طبعه الثانية، إیران (قم): دار الكتاب الإسلامي، (د.ت).
٧. بلاشير، د.ر. **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة الدكتور إبراهيم الكيلاني، (د.ط)، دمشق: دار الفكر، ١٤١٩-١٩٩٨.
٨. الجندي، أحمد علم الدين. **اللهجات العربية في التراث**، (د. ط)، القاهرة: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٣.
٩. حسين، طه. **في الشعر الجاهلي**، (د. ط)، سوسة-تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٢٦.
١٠. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله. **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: أبي الفضل الديماطي، (د. ط)، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٧-١٤٠٦.
١١. السيوطي، عبد الرحمن حلال الدين. **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، شرح وتعليق: محمد أحمد جاد المولى وآخرون، (د. ط)، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٦.
١٢. الشريفي الرضي، أبو الحسن محمد. **فتح البلاغة**، تحقيق صبحي الصالح، (د. ط)، قم: انتشارات الهجرة، ١٣٩٥.
١٣. الرافعی، مصطفی صادق. **تاريخ آداب العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢١-٢٠٠٠.
١٤. ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي - العصر الإسلامي**، الطبعة الثانية، إیران (قم): ذوي القربي، ١٤٢٧.
١٥. ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي - العصر الجاهلي**، الطبعة الثانية، إیران (قم): ذوي القربي، ١٤٢٧.
١٦. الطبری، أبو حعفر محمد بن حرب. **تفسير الطبری** (جامع البيان عن تأویل آی القرآن)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، ١٤٢٢-٢٠٠١.
١٧. عبد التواب، رمضان. **فصل في فقه العربية**، الطبعة السادسة، القاهرة: مطبعة الحاجي، ١٤٢٠-١٩٩٩.
١٨. علي، حواد. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، الطبعة الثانية، بغداد: جامعة بغداد، ١٤١٣-١٩٩٣.

١٩. الفاحوري، حنّا. الجامع في تاريخ الأدب العربي، الطبعة الثالثة، إيران (قم): منشورات ذوي القرى، ٥١٤٢٧.
٢٠. فروخ، عمر. تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملائين، ١٩٨١.
٢١. فريحة، أنيس. نظريات في اللغة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١.
٢٢. المجلسي، محمد باقر. بحار الأنوار، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الوفاء، ١٤٠٣-١٩٨٣.
٢٣. المطلي، غالب فاضل. لهجة قيم وأثرها في العربية الموحدة، (د. ط)، بغداد: دار الحرية للطباعة، ٥١٣٩٨.
٢٤. يعقوب، إيميل وآخرون. قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ط١، بيروت: دار العلم للملائين، ١٩٨٧.
- ب. الفارسية:
١. آذرنوش، آذرناش. راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی، هران، چاپ دوم، انتشارات طوس، ۱۳۷۴.
- المقالات:
١. قدوری، غام. رأي في تكوّن الفصحي قبل الإسلام، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد ٤٨، السنة ١٩٩٥، ١٩.

المصادر الإلكترونية:

١. أحمد، عبد اللطيف ذياب. القرآن الكريم والعرب، موقع الركن الأخضر، [http://www.grenc.com/show\\_article\\_main.cfm?id=16270](http://www.grenc.com/show_article_main.cfm?id=16270)
٢. الحمد، قدوری، تكوّن العربية الفصحي، موقع مجمع اللغة العربية الأردني، [www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/549-48-1.html](http://www.majma.org.jo/majma/index.php/2009-02-10-09-36-00/549-48-1.html)
٣. العبدلاوى، قدور. اللهجات العربية القديمة وأثرها في التراث الشعري، موقع منير الدكتور محمد عابد الجابري، [www.alimbaratur.com/index.php?option=com\\_content&id=1330&Itemid=8](http://www.alimbaratur.com/index.php?option=com_content&id=1330&Itemid=8)
٤. العبيدان، موسى مصطفى. اللغة الموحدة وهجات القبائل، موقع بنى قيم، [www.bnitamem.com/vb/showthread.php?t=40518](http://www.bnitamem.com/vb/showthread.php?t=40518)
٥. منتديات نور العترة / [www.noraletra.com](http://www.noraletra.com)

## لهجه ای که قرآن به آن نازل شد: نگاهی نو

\* شاکر عامری

چکیده:

خداآوند متعال زبان عربی را بر اساس حکمت، درایت و تدبیر به عنوان دربرگیرنده معجزات و چارچوبی برای کرامت های خود برگزیده است. لهجه های متعدد عرب ها در زمان نزول قرآن باعث شده است که پژوهشگران در مورد لهجه ای که قرآن به آن نازل شده است اختلاف نظر داشته باشند.

پژوهش پیش رو ابتدا در خصوص جایگاه مکه مکرمه و بازارهای آن قبل از اسلام بحث می کند سپس برخی از اصطلاحات ضروری مانند: زبان، لهجه، زبان مشترک، زبان هسته، زبان یکپارچه و زبان عمومی را توضیح می دهد.

لهجه های عربی هنگام نزول قرآن به حدی از تشابه رسیده بودند که می توان یک زبان عمومی با پیش از ۹۰٪ اشتراکات این لهجه ها دست یافت. وجود لهجه های متعدد در زبان عربی باعث گسترش این زبان شد؛ بگونه ای که این مسئله به روشنی در تأليف فرهنگ لغت های غنی زبانی از لحاظ صرف و نحو و غیره نمود پیدا می کند. این پژوهش به اثبات این مسئله می پردازد که لهجه ای که قرآن کریم به آن نازل شده لهجه مخصوص قریش نبوده است بلکه یک لهجه یا زبان عام می باشد به عبارت بهتر زیان فصیحی که امروزه عرب ها به آن زبان سخن می گویند بوده است که برخی از تغییراتی - که در طول تاریخ روی آن صورت گرفته - از آن حذف شده است. و تمام دلایلی که در مورد سیطره لهجه قریش بیان شده است دلایل نادرست و نادقيقی می باشد که بدون هیچگونه دلیل و مدرکی بیان شده است.

كليد واژه ها: قرآن کریم، لهجه، زبان عامیانه.

## The Quran was Revealed in Conversational Arabic

Shaker Amery\*

### Abstract

Allah, because of His wisdom and omniscience chose Arabic as a framework and expression of His greatness and miracles. The multitude of Arabic dialects at the time of the revelation of the Quran has caused the scholars to disagree on the dialect in which the Quran was revealed. This study first discusses the status of Mecca and its Bazaars before Islam. Then, it explains some important terms: language, dialect, lingua franca, core language, and colloquial language. Arabic dialects were so similar at the time of revelation of the Quran there was a commonality of 90 percent. The existence of many dialects caused the spread of Arabic language. This could be seen in the compilation of rich and comprehensive dictionaries and grammar books. This article tries to prove that the dialect of revelation was not that of Qureish but a common one. It was the fluent dialect people conversed in it. Of course, some changes have happened to the language of the people. All reasons put forth claiming that the dialect of Qureish dominates the Quran are false, inexact and based on no proofs.

**Keywords:** The Holy Quran, Dialect, Colloquial Language

---

\* - Assistant Professor, Semnan University, Iran.

## معركة الحيوان الوحشي في قصائد جاهلية

\* الدكتور خالد عمر يسir

### الملخص

يتناول البحث معركة الحيوان الوحشي في القصيدة في العصر الجاهلي، ويبيّن مكانة الحيوان في حياة الإنسان حينذاك، ويدرس أبرز معاركه في القصيدة: معركة الثور الوحشي، ومعركة الحمار الوحشي، ثم معركة الظليم.

ويتناول آراء نقاد درسووا الدلالة فيهذه المعارك، وذهبت آراؤهم في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الذي يرى أنها استطراد في النص الشعري، والاتجاه الذي يرى أنها ذات صلة وثيقة بالأسطورة، أما الثالث فيرى أنها معاذل لصراع الإنسان مع الحياة.

وقد أبدى الباحث رأياً خاصاً في قوة هذه المعارك أو ضعفها، أرجعه إلى الحالة النفسية للشاعر، وخلص البحث إلى نتائج، ذُكرت في نهايةه.

**كلمات مفتاحية:** قصيدة، معركة، دلالة، رمز.

### مقدمة

إنَّ معركة الحيوان الوحشي في قصيدة العصر الجاهلي موضوع أدبي لاقى عنايةً من باحثين كثِيرٍ، ومع ذلك فإنَّ البحث الذي يكون خاتمة البحوث – في معظم الميادين – لم يولد بعد، وليس له وجود. تبدو أهميَّة البحث من خلال تأكيدِه قيمة المرأة – الأم – تأكيداً يبرز اهتمام المجتمع الذكوري بما في العصر الجاهلي وتقديره لها، ومن خلال تأكيدِه العلاقة الوطيدة بين الشعر والمجتمع في معركة الحيوان الوحشي، فالشعر "ديوان العرب"، وربما أبرز ما فيه أنَّه جعل معركة الحيوان الوحشي في ثلاثة مستويات – في حدود اطلاع الباحث –.

ويهدف البحث إلى دراسة معركة الحيوان لإبراز نظرية المجتمع إلى المرأة، وهي نظرية مخالفة – إلى حد ما – لما هو سائد حينذاك، ويهدف أيضاً إلى إبراز حلم الشاعر في حياة أسرية هادئة، عمادها تحملُ الشدائِد والصعاب من أجل حياة أسرية مستقرة، ثم إنَّه محاولةً لدراسة معركة الحيوان في هذا

\* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

الشعر، تُضاف إلى محاولات أخرى، تناولت الموضوع نفسه. محاولة لها حظّها من النجاح، أو الفشل، مثل سابقاتها.

انطلق الباحث في دراسته معركة الحيوان الوحشي من النص الشعري تذوقاً، وتحليلاً، واستنتاجاً لدلاته، واستفاد من المنهج النفسي حينما أشار إلى علاقة النص بالشاعر، ومن المنهج الاجتماعي حينما استنتج بعض الدلالات الاجتماعية، وذلك حينما أشار إلى أهمية الحيوان، وإلى مكانة المرأة - الأم - في ذلك العصر.

#### تمهيد:

احتلَّ الحيوان مكانة كبيرة في حياة الجاهلي؛ فقد اعتمد عليه في مأكله و ملبيه و في حاله و ترحاله، واستخدمه علماً لأبنائه. و قُرِّغناه بما يملكه منه؛ ذلك أنَّ اقتاء بعضها يُعدُّ مظهراً من مظاهر الغنى<sup>١</sup>، لقد عشق الجاهلي الفروسيَّة، و كانت مبعثه الأعظم على الفخر. و نعلم أنَّ الفروسيَّة مشتقة من الفرس وهي وسليتها - أيضاً -، كما كان يتَّخذ منه وسيلةً تساعدُه في أمور شائكة: فقد كان الفرسان يمضون أيامًا كثيرةً على ظهور حيادهم في مجاهل الصحراء، أو في مواجهة الأعداء، أو في الصيد. ومن غير المبالغة أن يقال: إنَّ الحيوان عصب الحياة في تلك الأيام؛ لقد قامت حروب كبيرة كان سببها الرئيس و المباشر حيواناً، فالخلاف على المراعي، و عمليات السطو على قطعان الماشية سبباً نزاعات كبيرة، وكلنا يذكر حربِ البيسوس، و داحس والغراء.

هذه المكانة البارزة للحيوان في حياة الجاهليين يظهر ما يماثلها في إبداعهم الشعري، فقد كان الشعر ديوانهم، فأشعارهم تكاد لا تخلو من ذكره، الذي يبدو في معظم أقسام القصيدة على أنَّ ذكره كان يأخذ - في غالب الأحيان - حيزاً واضحاً من القصيدة، و لا سيما وصف الفرس أو الناقة، و بعد ذلك كان الشاعر ينتقل إلى وصف الحيوان الوحشي الذي يمثُّله - عادة - الثور والبقرة، أو ينتقل إلى الحمار والأتان أو إلى الظلّيم و النعامة.

هذه الحيوانات الصحراوية (أولئك الجاهليون بوصفها و التدقيق في حياتها ولعاً لا يكاد يعادله ولعُ أو لا يعادله حقاً)<sup>٢</sup>، وقد عرضوا في أشعارهم حياتها من خلال معارك تبدو أنها صورةً للمعارك التي عاشوها في الواقع، ولا غرابة في هذه؛ لأنَّ الحرب هي الطريق إلى السلام.

<sup>١</sup> - ينظر: محمد زكي، العشماوي، النابغة الذبياني، ص ١٢٧.

وبنظر: محمد زكي، العشماوي، فضايا النقد الأدبي بين القدم والحديث، ص ١٢٥.

<sup>٢</sup> - وهب، رومية، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٩٧.

كان الشُّعراء ينتقلون إلى وصف هذه الحيوانات من خلال حديثهم عن الناقة، إذ يشَّهُوها بأحد هذه الحيوانات المذكورة، ثم يتناسون المشبه، و يتعرّضون لها في صور تكاد تكون متكرّرة بينهم، ولكنها تختلف في أجزاء كثيرة منها اختلافاً يعطي كلّ قصيدة لونها الخاصّ بها.

وليس غرض الحديث هنا هو إيضاح المشبه و تبيانه، وإنما الحديث عن هذه الحيوانات هو (غرض) في حدّ ذاته يقصد إليه الشُّعراء قصدًا ثمّ يصنعون لذلك الأسباب و الحيل)<sup>١</sup>، و سيمتُّ التعرُّف على مغزى هذا الغرض من خلال تحليل النصوص، و الحديث عن الرمز و الدلالة فيها.

### معارك الحيوانات الوحشية:

#### ١ - معركة الثُّور الوحشي:

قال أمرؤ القيس:

كالئي و رحلي فوق أخقب فارج  
تعشى قليلاً ثم أتحي ظلوقة  
يهيل و يذري ثرثها و يثربه  
فيات على خدي أحمر و منكب  
و بات إلى أرطاة حرق  
قصبة عند الشروق غدية  
مغرفة ررقاً كان غيونها  
فأدبر يكسوها الرغام كاللة  
و أيقن إن لاقيته أن يومه  
فأدركته يأخذن بالساق و النساء  
و غورن في ظل الغصى و تركته

بشرية، أو طاو بعرنان موجس  
يُثبُّث التراب عن مبيت و مكنس  
إثارة بياث الهواجر مُخمِس  
و ضجعته مثل الأسير المكردس  
إذا ألققها غيبة نيت مُعرس  
كلاب ابن مر أو كلاب ابن سبس  
من الذمر و الإيماء ثوار عضرس  
على الصند و الأكام جذوة مقبس  
بذي الرّمى إن ماوته يوم نفس  
كما شرّق الولدان ثوب المقدس  
كفرم الهجان الفادر المشمس<sup>٢</sup>

خاطب الشاعر في مقدمة القصيدة محبوبته ماوية في بيته، ثم انتقل بعدهما إلى الحديث عن الثُّور الوحشي، الذي راح يمحف التراب بظلوقه؛ ليهوي لنفسه مبيتا إلى جانب شجرة، وقد بدا خائفاً في أثناء بحثه عن مسكن يحميه من عواصف الأيام، و تبدأ دورة الحياة من جديد عند الشروق، و يبدأ الصراع من أجلها، ثم تظهر الكلاب - المترفة - عدوة الحياة، فتبعد جائعةً و مستعدةً للمعركة، ثم يهرب الثُّور

<sup>١</sup> - وهب، رومبة، الرحلة في القصصية الجاهلية: ص ٩٧.

<sup>٢</sup> - ديوان أمرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ١٠١.

مدركاً في نفسه أن يومه هذا يوم حياة أو موت، لكن الكلاب تتبعه و تجري المعركة بينهما، و ينتصر الثور في النهاية.

لقد عرض امرأ القيس هذا المشهد من خلال صور عدّة، تتوزع بين حسية و معنوية، فبين في الأبيات (٢ و ٣ و ٤ و ٥) الثور و هو يستعد للمبيت، وبعد أن تعشى بدأ بظلوفه(يشير التراب عن مبيت و مكبس). إنما صورة للبيئة المتحركة الحية<sup>١</sup> صورة حسية ذات حركة - أدركتها من الفعل يشير - لكنها حركة بطيئة، غرضها عرض الثور في صورة كلية أكثر من عرض حركة الحفر التي سيتكلف بها البيت التالي. فتشتد و تقوى، يساعد على ذلك الأفعال المضارعة المتالية، ففي شطر واحد نرى ثلاثة أفعال (يهلل، ويذري، و يشير). فالثور هنا يبحث عن مكبس، إنه يبحث عن الأمان، و ربما - أيضا - كانت هذه الحركة تعبيراً عن حالة القلق التي بدأ يعيشها الثور، و التي نشأت خوفاً من المستقبل الغامض الذي يتنتظره. هذه الحركة التي رأيناها في البيت الثالث تبدأ تماماً في البيت الذي يليه:

**فبات على حد أحـم و منكبـ و ضجـعـته مثل الأـسـير المـكـرـدـسـ**

النوم يعني الهدوء، والسكينة، و انقطاع الحركة، و واضح أن مفردات البيت توحى إلينا بهذا الجو، فالفعل "بات" و هو الفعل الوحيد في البيت الذي يحمل دلالة زمنية، هي الماضي؛ مما يعني انتهاء الحدث، و هو يوحي بالهدوء و الاستقرار - لحين-، و لا ننسى البحر الطويل بحر كاته الربيبة المتكررة الذي أسهم في إضفاء ذلك على البيت. وعلى الرغم من أن الثور وجد مسكنًا و مقرأ له، فإنه بدا مثل الأسير، هل هو خائف من المصير المجهول؟. و هكذا يبيت الثور تحت الشجرة التي تمثل حلمًا ليبيت تعيش فيه الأسرة بسلام.

يطلع النهار و تبدأ معه الحركة و السعي من أجل الحفاظ على الحياة و استمرارها. الكلاب تبحث عن الطريدة، و الثور عن الحياة، كلّاهما يبحث عن هدف واحد يغافن منه على طرقه تقىض. تتوالى الصور التي تعبّر عن ذلك مسرعة ذات حركة واضحة، ساعد في إبرازها حروف العطف الكثيرة و توالي الأفعال.

و تجري المعركة التي يلتجم فيها الطرفان، و التي يصورّها الشاعر في بيت واحد:  
**فادركته يأخذن بالساق و التـساـ كما شـرقـ الـولـدانـ ثـوبـ المـقدـسـ**  
 تبدأ المعركة و تنتهي بسرعة. هل تفسير ذلك أن الشاعر منساق وراء فكرة ما في نفسه أم وراء تقليل شعرى صرف؟.

<sup>١</sup> بنظر: حسين، جمعة، البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلي، ص ٢٧٧

الصور التي تعرض لنا أحاسيس الثور قليلة جداً؛ تتمثل في البيت الأول (موجس) و البيت الرابع (الأسير المكردس)، و تبدو الصور التي أظهرت الكلاب أنها تناولت شكلها أكثر من أحاسيسها. يمكن

أن نضيف إلى هذه الصور - النفسية - أحاسيس الثور في أثناء المعركة التي تظهر في قول الشاعر:

وأيقن إن لاقينه أن يومه بذى الرّمس إن موته يوم نفس

و على الرغم من أنها تعرض لنا حالة الثور النفسية في أوج ثورها؛ فإنها تبدو صورة باهتة لم تستطع أن تثير عواطفنا. و هكذا غلب على النص الصور الحسية الحركية أحياناً، و هلت الصور النفسية؛ ربما

كان مرد ذلك إلى أن الشاعر لم يتعاطف مع الثور، فصوت الشاعر الفنان أقوى من صوت الشاعر الإنسان في الأبيات، و امرأ القيس منساق مع البناء الفني للقصيدة؛ مما أبعدنا عن التعاطف مع ثوره، و

ليس هذا فحسب؛ فإنه لم يوفق في قوله:

فأدكرك ياخذن بالسوق و النساء كما شرق الولدان ثوب المقدس

فقد ظهر فيه رجل الدين مقابل الثور، و هذا أمر طبيعي مقبول، أما أن يضع الشاعر الكلاب مقابل الولدان فهذا أمر بعيد عن الواقع، وعن حو القصة؛ ذلك أن أواصر الصلة و الشبه بين الكلاب و الولدان ضعيفة جداً. فالكلاب تسرب الحياة (التمزيق)، بينما الولدان و المقلنس رمزان للحياة المقبلة وللبركة. فكيف نوفق بين الصورتين؟ أم إن الشاعر يسخر من تناقضات الحياة. أغلب الظن أن امرأ القيس منساق مع التجربة الفنية أكثر من انسياقه وراء عواطف تدفعه إلى قول الشعر. و يرجح هذا الرأي أن عناصر الصراع في النص ضعيفة جداً، فخصم الثور - هنا - الكلاب فقط، و يفتقد النص عناصر صراع أخرى تقوى عادة من احتدام الأحداث، تتمثل في الطبيعة و الصياد.

تظهر هذه العناصر كاملاً في معلقة النابغة الذهبي؛ مما قوى حدة الصراع في المعركة و في نفسي المتصارعين، فالتصوير النفسي واضح في أبياتها، و يبدو أن الشاعر تعاطف مع ثوره تعاطفاً قوياً، دفعنا

إلى مشاركته مشاعره فيها، تقول الأبيات:

<p>بِذِي الْجَلِيلِ عَلَى مُسْتَأْسِ وَجْدِ طَاوِي الْمُصِيرِ، كَسِيفُ الصَّيْقَلِ الْفَرِيدُ ثُرْجِي الشَّمَالُ عَلَيْهِ جَامِدُ الْبَرَدُ طَوْعُ السَّوَامِتِ مِنْ خَوْفٍ وَ مِنْ صَرَدٍ صَمْعُ الْكَعْوَبِ بَرَيَاتٌ مِنْ الْحَرَدِ طَعْنُ الْمَارِثَ، عِنْدَ الْمَخْجُورِ التَّجْدِ شَكُّ الْمَيْطِرِ إِذْ يَشْفَى مِنَ الْعَضَدِ</p>	<p>كَانَ رَحْلِي، وَ قَدْ زَالَ التَّهَارُ بِنَا مِنْ وَحْشٍ وَجْرَةٍ مَوْشِيٌّ أَكَارِغَهُ سَرَتْ عَلَيْهِ مِنْ الْجَوْزَاءِ سَارِيَةٌ فَارِتَاغُ مِنْ صَوْتٍ كَلَابٌ بَقَاتَ لَهُ فَبَهْنَهُ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَ بِهِ فَهَبَابُ صَمْرَانُ مَهْهَ حَيْثُ بُوزَغَهُ شَكُّ الْفَرِيْصَةَ بِالْمَدْرَى فَأَنْفَدَهَا</p>
---	---

كائنة، خارجاً من جنب صفحاته  
فظل يُعجم أعلى الرؤوف منقبضاً  
لما رأى واثق إغاص صاحبه  
قالت له النفس إني لا أرى طمعاً

سُقُودُ شَرْبِ نُسُوهُ عِنْدَ مُفَادِ  
فِي حَالِكِ اللَّوْنِ صَدْقٌ غَيْرِ ذِي أَوْدِ  
وَلَا سَبِيلٌ إِلَى عَقْلٍ وَلَا فَوْدٌ  
إِنْ مَوْلَاكَ لَمْ يَسْلِمْ وَلَمْ يَصِدَا

إن عناصر الصراع في هذا المشهد أقوى مما هي عليه في سابقه، وأعداء الثور أكثر. فالشتباء بريمه و مطربه، والصيد بسلاحه و فكره ومكرهه، و الكلاب بقوها و شرستها أيضا. هؤلاء كلهم وقفوا في وجه الثور؛ مما جعل المعركة أكثر حدةً و أبعد عملاً، و الذي أدى إلى هذا موقف النابغة أو حالته، فالشاعر خائفٌ يعني من غدر الأيام - النعمان -، و يريد أن يعبر عملاً يعنيه. فمن الطبيعي أن يُسقط معاناته على موضوعاته الشعرية، و من هنا كان نص النابغة تعبيراً عن معاناة حقيقة، عن صراع حقيقي عاناه النابغة و عاشه، هذا الصراع افتقدناه عند امرئ القيس، فافتقدنا معه عناصر الصراع، وما تحمله في طياتها من أبعاد نفسية قوية، و مشاعر عميقه، و عجزنا عن التعاطف مع ثوره.

ولو قارنا المواقف النفسية للكلاب و الثور لدى الشاعرين لتبيينا ذلك. فامرئ القيس يصف كلابه بأنها مدربة و جائعة و لذا فهي مستعدة للدخول المعركة، و حين دخلتهاأخذت بالساق و النساء من الثور. أمّا كلاب النابغة التي يمثلّلها ضمoran فلامتحها النفسية أوضح و أعمق. يبدو ذلك من خلال قوله: "هاب" الذي يحمل معانٍ (الإجلال و المخافة)<sup>١</sup>، و لذلك دلالة عميقه على أحاسيس الكلب ثم أتبعها بقوله: - يوزعه - الذي يوحى بإحاء قرياً بحالة الكلب المولع بالصيد أو المحرض عليه. و في معركة النابغة قتلى و دماء نتفقدهما عند امرئ القيس.

و تخلُّ البقرة الوحشية محلُّ الثور أحياناً، كما في أبيات زهير التي يقول فيها:

كخنساء سقاء الملاطم حرةٌ  
غدت بسلاخٍ مثلثةٍ يتلقى به  
مسافرة مزرودة أم فرقدهٌ  
ويؤمن جاشٌ الخائف الموقفٌ  
وسامعتين تعرف العتق فيهما  
إلى جذرٍ مدلوكٍ الكثوبٍ محدّدٌ  
وناظرتين نطحران فذاهما  
كائنهما مكحولتان، يأثدو  
طباها ضحاء، أو خلاء فخالفتَ  
أضاعتْ، فلم تغفر لها غفلتها  
فلاقتَ بياناً، عند آخر معهدهِ  
وبضع لِحَامٍ، في إهابٍ مُقدَّدٍ

<sup>١</sup>- ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السكبت، ص ٦ - ١٢.

<sup>٢</sup>- ابن منظور، لسان العرب، مادة "هَبَ" ، ٤٧٣٠.

فجالتْ عَلَى وَحِشِّهَا، وَ كَائِنَهَا  
وَتَفَضُّلَ عَنْهَا، غَيْبٌ كُلُّ خَمِيلٍ  
وَتَخْسِي رُمَاهَ الْعَوْثَ، مِنْ كُلٍّ مَرَصَدٍ  
وَلَمْ تَدِرْ وَشْكَ الْبَيْنِ حَتَّى رَأَيْهُمْ  
وَقَدْ قَنَدُوا أَنْفَاقَهَا كُلُّ مَقْدُدٍ  
وَثَارُوا بِهَا، مِنْ جَانِبِهَا كُلِّهِمَا  
تَبَذُّلُ الْأَلْيَ يَأْتِيهَا مِنْ وَرَائِهَا  
فَأَنْقَدَهَا، مِنْ عَمَرَةِ الْمَوْتِ، أَنَّهَا  
أَجَاءَ مَجْدٌ لَيْسَ فِيهِ وَتِرَةٌ  
وَجَدَتْ فَأَلْقَتْ بِيَهُنَّ، وَ بِيَهُنَّا  
بُلْمِشَمَاتٍ كَالْخَنَارِيفِ، قُوبِلَتْ  
كَانَ دِمَاءُ الْوَسَدَاتِ، بِتَحْرِهَا، أَطْبَأَهُ صِرْفٍ فِي قَضِيمٍ مُصَرَّدًا

في هذه الأبيات تقوى حدة الصراع وتشتد، وتطهر عناصر جديدة على مسرح المعركة. يظهر ولد البقرة الذي تأكله الحيوانات المفترسة نتيجة لغفلة الأم عنه، والسباع التي تتربي بالبقرة الوحشية. تظهر في هذه المشاهد مشاعر الأمومة عاطفةً جيّاشةً لعلها أهُمْ ما فيها. ويبدو أنَّ الجاهليَّ كان ينظر إلى هذه المشاهد نظرة تقدير وإكبار، لذلك نجح الشاعر في إظهارها نقيةً ناصعة. فكان متعاطفًا معها؛ مما دفعنا إلى أن نشارك معه في تعاطفه مع هذه الأم الشكليَّة.

إنَّ هذه النظرة التي يسودها الإكبار والإجلال لعاطفة الأمومة المتمثلة في هذه البقرة الشكليَّة واضح أنها صفة مشتركة بين الشعراء، فالقصائد – في حدود ما فرأت – التي تتضمنُ هذا المشهد تعاطف أصحابها مع ضحية المعركة، ويسمح هذا بافتراض أنَّ ذلك يمثل عرفاً أو تقليداً في الشعر الجاهلي، أتفق عليه الشعراء وساروا على خطاه. ألا يكون لهذا الموقف من الشعراء نحو البقرة موقف مماثل له بين الجمهور الذي كان يروي هذه الأشعار؟ وإذا صحَّ هذا الافتراض فإنَّه يعني أنَّ الجاهلي نظر إلى الأم نظرة احترام وتقدير، ربما كانت هذه النظرة لا تتفق مع ما هو معروف عن موقف الجاهلي العام من المرأة. وهذا أمر يحتاج إلى بحثٍ وتلقيق.

التعبير في معركة البقرة الوحشية يدخل خفایا النفس العميق، ويتبع أحزاناً، فيرس بها بدقةً: (أضاعتْ فلم تُغفر لها خلوتها). حالة ندم دائمة لازمت هذه البقرة المسبوعة، وصيغة المبني للمجهول "تُغفر" أضفت عمومية على من سيؤتُب هذه البقرة على خطئها، ومن المسؤول عن هذا الضياع الذي أودى إلى الموت، فنائب الفاعل هنا غير محمد. وفي قول زهير:

<sup>١</sup> شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس نعلب، ص ١٦٣ وما يليها.

ولم تدرِ وشكَ البَينَ حَقَ رَأْهُمْ  
تصوّير لعظم الخطر المحدق بها، إذ ما بينها وبين الموت سويٌ – وشكٌ – عبارة تقرّب الموت إليها  
كثيراً، وتدفعنا في الوقت نفسه إلى متابعة الأحداث بشوقٍ، هذه الفكرة المعنوية المجردة – اقتراب  
الموت – عبر عنها الشاعر بصورة حسيةٍ؛ حتى تكون أقرب إلى الذهن وألصق به.  
وتبدو أبيات لييد غائرةً إلى أعماق النفس، وخفاياها؛ مما يزيد الأحداث تعقيداً و إثارةً، وذلك  
حين يقول:

خَذَلَتْ، وَهَادِيَةُ الصَّوَارِ قَوَامُهَا  
عَرْضَ الشَّقَاقِ طَوْفُهَا، وَبِغَامُهَا  
غَيْسٌ، كَوَاسِبُ، لَا يُمْنَ طَعَامُهَا  
إِنَّ الْمَنَابِيَا لَا تَطِيشُ سَهَامُهَا  
بِرُوْيِ الْحَمَائِلَ، دَائِنَمَا، تَسْجَمَامُهَا  
فِي لِيلَةِ كَفَرِ النُّجُومِ غَمَامُهَا  
بِغَخُوبِ الْأَقَاءِ، يَمِيلُ هَيَامُهَا  
كَجَمَائِهِ الْبَحْرِيِّ سُلَّ نَظَامُهَا  
بِكَرْتُ تِزْلُّ عَنِ الْشَّرِى، أَزْلَامُهَا  
سَبْعَانًا ثَوَامًا، كَامَلًا أَيَامُهَا  
لَمْ يُبَلِّهِ إِرْضَاعُهَا وَفَطَامُهَا  
عَنْ ظَهِيرِ غَيْبٍ، وَالْأَنِيسُ سَقَامُهَا  
مَوْلَى الْمَخَافَةِ: خَلْفُهَا وَأَمَامُهَا  
غَصْفًا دَواجِنَ، قَافِلًا أَعْصَامُهَا  
كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَسْخَامُهَا  
أَنْ قَدْ أَحِمَّ مِنْ الْحُتُوفِ حِمَامُهَا  
بِدَمٍ، وَغُودَرَ فِي الْمَكَرِ سُخَامُهَا

أَفْتَلْكَ، أُمَّ وَحْشَيَّةٍ، مَسْبُوْعَةٌ  
خَنْسَاءُ، حَيَّيْتِ الْفَرِيرَ، فَلَمْ يَرِمْ  
لِمَعْرِفَرْ فَهَدَ، ئَيَّازَعَ شَلْوَهُ  
صَادَفَنْ مِنْهَا غَرَّةً، فَأَصَبَّنَهَا  
بَائِتَ، وَأَسْبَلَ وَاكِفَّ، مِنْ دِيَمَةٍ  
يَغْلُو طَرِيقَةَ مَثْنَاهَا، مُؤَاقِرَّ  
بَجَّافَ أَصْلَأَ قَالِصَأَ مُتَبَّدِّلًا  
وَتَضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلَامِ مُنْيَرَةً  
حَتِّى إِذَا أَخْسَرَ الظَّلَامَ، وَأَسْفَرَتْ  
عَلَيْهَا، تَرَدَّدَ فِي نِهَاءِ صَعَانِدِ  
حَتِّى إِذَا يَكْسَتْ وَأَسْحَقَ حَالِقَ  
وَتَوَجَّسَتْ رِزْ الأَنْيَسِ، فَرَاعَهَا  
فَقَدَتْ كَلَا الْفَرْجِينِ تَحْسَبُ اللَّهَ  
حَتِّى إِذَا يَنْسَ الرُّمَادَةَ، وَأَرْسَلَوَا  
فَلَحْقَنَ، وَاعْتَكَرْتْ لَهَا مَدَرَّبَةَ  
لِتَلْوَهَنَ، وَأَلْقَنَتْ، إِنْ لَمْ تَذَدْ  
فَتَصَدَّتْ مِنْهَا كَسَابَ، فَضَرَّجَتْ

ويرى ناقدانه: (لو وضع الشاعر موضع هذه البقرة إنساناً، فلقي ما لقيت البقرة في تلك اللحظات القصصية الكبيرة، لما وجد ما يقوله أكثر مما قال)<sup>٢</sup>، فالشاعر - هنا - استطاع أن يلمّ بأبعاد معركة

<sup>١</sup> - شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص ٣٠٧-٣١٢.

<sup>٢</sup> - رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ١٢٢.

الحيوان الوحشىٌ، وأن يعبر عن أطراف الصراع فيها تعبيراً استطاع به الكشف عن أغوارٍ عميقٍ في حياة الكائن الحي.

ويكثر التصوير الحسي في معركة البقرة؛ مما يجعلها تأخذ أبیاتاً أكثر من معركة الثور، ففي قصيدة زهير بن أبي سلمى استغرق مشهد المعركة سبعة عشر بيتاً، واستغرق العدد ذاته في معلقة لبيد بن أبي ربيعة. لكنَّ الشاعر (لبيد الأحداث ويعقدُها)، ويكشف بهذا التعقيد عن بصيرة نافذة بالشعر<sup>١</sup>، فالصور - هنا - مؤثرةٌ هزّ المشاعر هزّاً، إنَّ كلمة "وحشية" التي تصدر مشهد المعركة هي أول صفة من صفات البقرة، بل إنَّها أولَ كلمة في الحديث عنها، ولا أعرف كيف أفسِّر هذا الإيحاء الذي يضفيه تشديد بعض الأحرف مثل قوله: (وحشية)، فينجم عنه إيقاع منتظم ربما جذب القارئ إلى النصْ أكثر، وهذه الملاحظة - التشديد - تتكرر كثيراً في النصّ؛ مما يمكن أن يشكل ظاهرة (ضيغت - معفر - غرَّة) وفي الأبيات كلمات كثيرة غيرها.

بعد أن يثيرنا الشاعر بلفظ "وحشية" يتبعه بـ "مسيوحة"، أي أكل السبع ولدها، وهي لاتلري، إله موقف يثير مشاعر الأمة، ومحمله من حنين وتعلق بالولد، ليس له شبيه في المواقف الإنسانية أشد عمقاً وأمساوية، وقداسة، وليس فيها ما يفوقه حزناً، وفي هذا النص أيضاً شدٌّ لانتباه القارئ؛ كي يتابع أحداث المعركة. ويقصُّ علينا لييد كيف تكُنَت السبَّاع من افتراس ولدها، ثم يذكر مبيتها في قوله:  
باتت وأسْبِلْ وَاكْفَ مِنْ دُعَةَ بِرْوَيِ الْحَمَالَ دَائِمًا تَسْجَمَهَا  
لقد اقتصر على وصف مبيت البقرة بـ - باتت - وجعل بقية البيت في وصف الطبيعة. فهل أراد من ذلك أن يترك خيالنا تصوُّر مدى الحزن الذي ألمُ بها؟، ولكن يعمّ الشاعر صورة الحزن - هنا - جعل الطبيعة شريكة في أحزان هذه البقرة التشكلي؛ حينما حوَّل مشهد المطر الخفيف إلى دموع تذرّفها السماء حزناً على ما أصاب البقرة.

وعلى الرغم من كثرة المواقف النفسية في النص، فإن الشاعر استخدم معها صوراً حسيةً في التعبير عن ذلك. ففي قوله: (إن المنايا لا تطيش سهامها) حكمة عامة استمدّها من خبرته في الحياة، وهي أن الموت يدرك الإنسان ولو كان في بروج مشيدة. هذه الفكرة الجريدة تماماً عرضها الشاعر من خلال صورة حسية. هل يريد بذلك أن يجعلنا نحس بالقضية أكثر؟ هل يريد أن يشرك حواسنا جميعها في فهمها؟.

ومن الصور التي تستحق أن يقف القارئ عندها، والتي احتشدت في بيت واحد هي في قوله:

<sup>١</sup> - رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ١٢١.

وتسّمّعْ رُؤْ الأَنِيس فراعها عن ظهر غيـبِ، والأَنِيس سقامها ففي الشـَّطر الأوـل حشد الشـَّاعر ثلاـث صور: (البـَّقرة وهي تستـمع خـشـيـة خـطـر مـحـدقـها، و صـوت الصـَّيـادـ الـخـفـيـ، والـبـَّقرـةـ وـهـيـ مـرـتـاعـةـ). صـورـ ثـلـاثـ تـظـهـرـ حـالـةـ الـبـَّقرـةـ الـخـائـفـةـ الـمـلـتـاعـةـ الـتـيـ تـتوـقـعـ الـمـوـتـ فـيـ كـلـ لـحـظـةـ. هـذـاـ الـمـوـتـ الـذـيـ أـمـمـ هـاـ مـنـذـ حـينـ فـيـ مـقـتـلـ وـلـدـهـاـ، وـيـصـدـقـ توـقـعـهـ بـسـمـاعـهـ صـوتـ الصـائـدـ. وـكـلـمـةـ "أـنـيـسـ"ـ فـيـهـ كـثـيرـ مـنـ الـمـعـانـيـ وـالـظـلـالـ، وـتـحـمـلـ فـيـ طـيـاـهـاـ حـالـةـ الـنـقـيـضـ وـالـتـضـادـ فـيـ الـحـيـاةـ. إـنـهـاـ وـحـيـدةـ حـزـيـنةـ بـحـاجـةـ مـاـسـةـ إـلـىـ مـنـ يـؤـنـسـهـاـ فـيـ وـحـدـهـاـ، وـيـظـهـرـ الـأـنـيـسـ الـذـيـ يـؤـمـلـ مـنـهـ أـنـ يـسـلـيـ عـنـهـاـ هـمـوـهـاـ، وـأـنـ يـقـضـيـ عـلـىـ وـحـدـهـاـ، إـلـاـ إـنـهـ فـيـ هـذـاـ النـصـ يـحـمـلـ دـوـرـاـ مـنـاقـصـاـ لـذـلـكـ تـامـاـ، إـنـهـ يـجـلـبـ هـاـ الـمـوـتـ. فـهـلـ يـسـخـرـ الشـَّاعـرـ مـنـ الـبـَّقرـةـ؟ـ أـمـ مـنـ الـقـرـاءـ؟ـ أـمـ إـنـهـ يـشـارـكـ الـقـدـرـ سـخـرـيـتـهـ مـنـ الـكـائـنـاتـ الـحـيـةـ؟ـ وـيـأـتـيـهـاـ الـأـنـيـسـ، وـلـكـئـنـهـ مـنـ نـوـعـ آـخـرـ، لـقـدـ رـاعـهـاـ عـنـ ظـهـرـ غـيـبـ. إـحـسـاسـ غـرـبـيـ تـحـرـكـ مـنـ دـاخـلـهـاـ رـغـبـةـ مـنـهـاـ فـيـ الـبـقاءـ. يـلـقـيـ الـضـدـانـ مـرـةـ ثـانـيـةـ: الـبـَّقرـةـ، وـالـأـنـيـسـ الـذـيـ يـفـتـرـضـ أـنـ يـجـلـبـ الـأـمـانـ هـاـ، وـلـكـئـنـهـ هـوـ نـفـسـهـ سـبـبـ سـقـمـهـاـ، وـوـبـمـاـ قـاتـلـ وـلـدـهـاـ.

وـحـرـفـ السـِّيـنـ فـيـ هـذـاـ الـبـيـتـ تـكـرـرـ أـرـبـعـ مـرـآـتـ؛ـ مـنـ سـاعـدـ عـلـىـ إـضـفـاءـ الرـتـابـةـ، وـالـمـدـوـءـ فـيـ الـبـيـتـ، وـوـبـمـاـ قـوـيـ مـنـ إـلـاحـسـاسـ بـالـخـوفـ الـذـيـ يـظـهـرـ عـلـىـ الـبـَّقرـةـ، وـإـلـاحـسـاسـ بـالـتـرـقـبـ وـمـتـابـعـةـ الـأـحـدـاثـ مـنـ الـقـارـئـ، وـقـدـ تـكـرـرـ هـذـاـ الـحـرـفـ "سـ"ـ فـيـ الـأـبـيـاتـ بـصـورـةـ تـلـفـتـ النـظرـ.

## ٢ - معركة الحمار الوحشي:

تـجـريـ أـحـدـاثـ هـذـهـ مـعـرـكـةـ فـيـ فـصـلـ الـرـبـيعـ، وـلـلـزـمـنـ فـيـهـ دـلـلـةـ إـيجـاـبـيـةـ؛ـ بـمـاـ يـحـمـلـهـ -ـ الـرـبـيعـ -ـ مـعـهـ مـنـ حـمـالـ، وـخـيـراتـ، وـغـيـرـ ذـلـكـ، فـيـهـ يـظـهـرـ الـحـمـارـ مـعـ أـتـانـهـ الـذـيـ يـغـارـ عـلـيـهـاـ، أـوـ مـعـ أـكـثـرـ مـنـ أـتـانـ، يـرـعـيـ حـشـائـشـ الـرـبـيعـ الـغـصـةـ. وـمـعـ اـنـتـهـائـهـ يـيـدـأـ الـبـحـثـ عـنـ المـاءـ، وـتـبـدـأـ رـحـلـةـ طـوـيـلـةـ يـعـانـيـ فـيـ أـنـثـائـهـ الـحـمـارـ ماـ يـعـانـيـ، حـتـىـ يـرـدـ حـيـاضـ المـاءـ حـيـثـ يـكـونـ الـصـيـادـ كـامـنـاـ لـهـ بـسـهـامـهـ الـذـيـ يـطـلـقـهـ دـوـنـ أـنـ تـصـيبـ الـهـدـفـ. وـيـنـجـوـ الـحـمـارـ وـأـتـانـهـ، وـيـخـيـبـ الـصـيـادـ. فـلـاـ الـحـمـارـ شـرـبـ وـلـاـ الـصـيـادـ ظـفـرـ.

لـقـدـ كـانـ الشـَّاعـرـ الـجـاهـلـيـ (يـجـدـ فـيـ حـيـاةـ هـذـاـ الـحـيـانـ -ـ وـحـيـاةـ غـيـرـهـ مـنـ حـيـانـ الـصـحـراءـ كـالـثـورـ وـالـظـلـيمـ وـالـصـفـرـ...ـ)ـ فـرـصـةـ طـيـةـ لـلـتـأـمـلـ وـالـتـفـكـيرـ فـيـ أـمـورـ الـكـوـنـ وـالـحـيـاةـ وـالـمـوـتـ، وـمـاـ يـعـدـ بـهـ الدـهـرـ، أـوـ يـأـتـيـ بـهـ عـلـىـ غـيـرـ موـعـدـ مـنـ شـقـاءـ وـخـيـبةـ وـضـعـفـ وـيـأسـ وـهـنـاءـ وـحـبـ وـكـفـاحـ لـاـ يـتـهـيـ، أـوـ لـاـ يـرـيدـ لـهـ الدـهـرـ أـنـ يـتـهـيـ)<sup>١</sup>.

إنَّ معظم الشعراء الجاهليين ساروا على هذا النمط في تعبيرهم عن مشهد الحمار الوحشي، مع بعض الاختلاف في أحداث المشهد وأشخاصه بين شاعر وآخر. هذا الاختلاف يعطي كل نص خصائصه المميزة والأعشى ذكر مشهد الحمار في ميمية له، يقصُّ فيها حكاية حماره الذي اكتتر جسمه، ورافق حماره تمنَّع في أول الأمر لكنها رضخت لأمر فحلها في النهاية، ثم راح يدفعها أمامه بحثًا عن الماء، وعلى حياض الماء تجري المعركة، وتكون النهاية المعروفة.

<b>كأحقب بالوفاء</b> يرى يسيس الدُّوِّ إمارة علقم متى ما تُخالفة عن القصد بعذم كان له في الصدر تأثير محجم بشدِّكَلْهاب الخريق المضرم بميغة قنان الأجاجاري مجدم تذكر أدى الشرب للمنيم	<b>جائب مكدم</b> الرؤض واللوسي حتى كأنما ئلا سبة قوداء مشكوكة القرى، إذا ما دنا منها الفتنة بعافر، إذا جاهرته بالفضاء اليرى لها وإن كان تفريبت من الشدغالها فلما غلتة الشمس واستوقد الحصى فأوردها	<b>عينا من السيف</b> عينا من ذلان رام أعدها بتاهن من لقتل الهوادي، داجن بالتوقم فلما غفها ظن أن ليس شاري وصادف مثل الذئب في حوف قترة ويسر سهما ذا غرار يسورة فمر نضي السهم تاحت لبانه	<b>ركبة</b> من الماء إلا بعد طول تحرم فلما رآها قال يا خير مطعم أمين القوى في صلبه المترمم وجآل على وحشيه لم ينم له رهج في ساطع اللون أقت كان اختيار المحوف في حمي شدو	<b>ركبة</b> وما بعدة من شده على فمِّه
--	---	---	--	--

أراد الأعشى أن يصور لنا الأرض التي يرعى فيها الحمار الذي شبه ناقته القوية به، فبدأ حديثه عنها-الأرض - بقوله: (وفراء)، صورة كلية لتلك الطبيعة، فيها كلُّ ما يشتهر الحمار من أطابع النبات، وهذه الأرض معروفة أو مشهورة بيتها الغزير، ولذلك أدخل عليها - ألل - التعريف، وإيقاع هذه الكلمة بعدها الطويل في آخرها يوحى لنا بذلك.

في بيته الثاني يفصل قليلاً في هذه الصُّورة، فيحدثنا عن (الروض) ليس عن روضة واحدة وإنما عن (روض) يزيد التَّكثير طبعاً، وهذا العشب - وهو رمز لخيرات هذه الأرض - ينبع في الماء الجاري

حول الروض. وفي الصُّورة نبات آخر أيضًا، نبت نتيجة المطر الخفيف الذي هطل على هذه المنطقة، فخيراها - الماء - تأثيرها من الأرض و من السماء معاً.

إنَّ الحمار الذي يرعى في هذه الأرض الغنية، يبدو أنَّ آثار غناها قد ظهرت عليه، فهو سعيدٌ مكلَّم، وتستوقفنا كلمة (مكلَّم) أي معرضٍ، والذي عضه حمرٌ وحشية مثله؛ لدفاعه عن أنانه، ولرغبته في أن ينعم وحده برفقتها وسط هذه الطبيعة الغنية، وقد كان له ما أراده؛ لذا من الطبيعي أن يصيب حمارنا هذا نوعٌ من البطر، فإنه يرفض أي طعام غير لذيد. واستعمال الشاعر هنا الفعل (يكاد) يدلُّ على مقدرة رائعة في التعبير، على الرغم من تقديمِ الحمار محاطاً بالخيرات، فإنه لم يقل - يرفض - وإنما قال: "يُكاد" حتى يحافظ المشهد على مستوى الواقع في الحياة المعيشة، يبدو أنَّ القدر يحبئ شيئاً ما لهذا الحمار الرافل بمعاهج الحياة، يفسره أدونيس بالكافية التي تلفُّ فرح الجاهلي: (فالكافية عند العربي نبعُ أصيلٌ وطبيعةٌ، ثُمة حسرة في الشعر الجاهلي تبطّن حتّى الفرح. مهما زخر العالم برياح الفرح وناره يبقى في نظر الجاهلي طيفاً يتلاشى مع الفجر الطالع. الدهر شقاوه الأكبر: يتحسّسه بالأصائل والأسحار، بالنهار والليل، بالموت الذي مضى وجاء وينجيء. الوجود كله نسيج طواه الدهر)، أو هو آخذٌ بطيئاً<sup>١</sup>، وربما هو الخوف من المستقبل الغامض الذي لا يترك المرء هانثاً سعيداً، فهو دائمًا يحبئ لنا ما يؤرق، ويُسرق السعادة.

ويصور لنا الأعشى لقاء حماره الوحشى برفقة له وهو يداعبها ويتحمل عنتها... وينطلق معها بحثاً عن الماء. وفي قصة الحيوان الوحشى لا بد من هدف يبحث عنه هذا الحيوان. ففي قصة الثور والبقرة نرى الأمان والسلام هما الغاية، وهنا نرى البحث عن الماء، وعن حياة سعيدة مع شريكه يريدها - البحث عن حياة أسرية هانثة - هما غاية الحمار. فهل الماء والعيش مع رفيقة مرغوبة هما أبرز ما في الحياة؟، ويستحقان أن يكافح الكائن الحي من أجلهما، وهذا يتكرر كثيراً في قصة الحمار. بينما العشن بيضنه يكون الهدف في معركة الظليم. ماذا تعني هذه الأمور - أمان - ماء - عيش - التي تبحث عنها هذه المخلوقات؟، وماذا يعني أنها تخوض معارك تنونق طعم الموت في أثنائها حتى تصل إلى غايتها؟ إنما عناصر رئيسة لحياة الكائن الحي الخام بمسمى من العيش، تتوافق فيه عناصر الحياة المادية والمعنوية، التي تؤمن له حياة سعيدة، ومستقبلاً آمناً. فهل هي كذلك لهذه المخلوقات؟.

وحيثما يصل الحمار وأنانه إلى الماء تبرز الشخصية الثالثة المتوقعة في القصة، وهي شخصية الصياد الذي بين وكرًا ليصطاد منه، والذي أحسن بالفرح لمرأى الحمار، الذي أظهره الشاعر عند وصوله الماء

<sup>١</sup> - أدونيس، ديوان الشعر العربي، ج ١، ص ٢٧.

من خلال تصوير نفسي يبرز أحاسيسه التي توقعـت الخطر - الصياد - إـنه الإحساس بالخطر الدائم الذي يتحقق بالكائن الحي.

فلما عفـاها ظـنـ أنـ ليسـ شـارـبـاـ منـ المـاءـ إـلاـ بـعـدـ طـولـ تـحـرـمـ

فالـفـعلـ ظـنـ - فـيـ معـنـيـ الـحـيـرـةـ وـالـشـكـ، وـالـأـسـمـ - تـحـرـمـ - بـالـشـدـيدـ - تـقـعـلـ - فـيـ معـنـيـ التـكـثـيرـ، أـيـ إـنـ حـرـمـانـهـ مـنـ المـاءـ قـدـ يـطـوـلـ، وـلـكـنـ الصـورـتـينـ فـيـ هـذـاـ بـيـتـ لـاـ تـصـلـانـ إـلـىـ أـعـماـقـ الـحـيـوـانـ، إـنـهـماـ تـبـيـبـ سـطـحـيـ عـنـ أـعـماـقـ الـحـمـارـ؛ فـالـشـاعـرـ لـمـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـجـعـلـ الـقـارـئـ يـتـعـاطـفـ مـعـ الـحـمـارـ؛ رـبـماـ لـأـنـهـ هوـ نـفـسـهـ غـيـرـ مـتـعـاطـفـ مـعـهـ، وـرـبـماـ لـأـنـ الشـاعـرـ وـاقـعـ تـحـتـ تـأـيـيـرـ التـقـالـيدـ الـفـنـيـ أـكـثـرـ مـنـ وـقـوعـهـ تـحـتـ تـأـيـيـرـ الـتـجـرـبـةـ الـحـيـاتـيـةـ، فـعـاطـفـتـهـ الـفـاتـرـةـ -ـهـنـاـ -ـ هـيـ صـورـةـ لـعـاطـفـتـهـ فـيـ مـقـدـمـةـ الـقـصـيـدـةـ. هـلـ التـقـلـيدـ الـفـنـيـ -ـ هـنـاـ -ـ هـوـ الـغـالـبـ عـلـىـ أـيـ مـوـقـفـ آـخـرـ؟ـ

ثـمـ يـرـميـ الصـيـادـ سـهـمـهـ الـذـيـ يـطـيـشـ دـائـمـاـ عـنـ الـهـدـفـ، وـيـهـرـبـ الـحـمـارـ وـأـتـانـهـ، وـيـخـيـبـ الصـيـادـ (ـلـاـ الـحـمـرـ تـشـرـبـ وـلـاـ الصـيـادـ يـظـفـرـ بـالـرـزـقـ)، سـهـمـ خـاطـئـ وـاحـدـ يـمـلـأـ نـفـسـ الصـيـادـ نـدـامـةـ وـحـسـرـةـ، وـيمـلـأـ نـفـوسـ الـحـمـرـ خـيـرـةـ وـهـلـعاـ، فـيلـوـذـ الصـيـادـ بـالـحـرـنـ وـتـلـوـذـ الـحـمـرـ بـالـفـرـارـ)ـ إـنـ هـذـهـ النـهـاـيـةـ السـعـيـدـةـ لـلـحـمـارـ الـوـحـشـيـ مـقـتـصـرـةـ عـلـىـ قـصـيـدـةـ الـرـحـلـةـ وـحـدـهــاـ.

تـظـهـرـ الصـورـ مـتـتـابـعـةـ لـاـ تـرـكـرـ عـلـىـ مـوـقـفـيـ مـعـيـنـ فـتـفـصـلـ فـيـ جـوـانـبـ الـحـسـيـةـ أـوـ الـنـفـسـيـةـ، وـيـغـلـبـ عـلـيـهـاـ التـصـوـيـرـ الـحـسـيـ، وـمـمـاـ يـلـفـتـ الـانتـباـهـ أـنـ الشـاعـرـ لـمـ يـعـقـدـ الـأـحـدـاثـ وـيـشـعـرـنـاـ بـخـطـورـهـاـ، هـذـهـ الـخـطـورـةـ الـتـيـ تـدـفـعـنـاـ لـأـنـ نـعـيـشـهـاـ بـمـاـ يـنـتـسـبـ مـعـ طـبـعـتـهـاـ.

وـعـلـاقـةـ الـحـمـارـ الـحـمـيـمـةـ بـأـتـانـهـ الـذـيـ يـحرـصـ عـلـيـهـاـ تـتـكـرـرـ فـيـ مـثـلـ هـذـهـ الـمـاـشـاـدـ، فـفـيـ مـعـلـقـةـ لـبـيـدـ يـظـهـرـ الـحـمـارـوـ أـتـانـهـ، وـقـدـ وـاجـهـتـهـاـ الصـعـابـ فـيـ سـبـيلـ الـحـصـولـ عـلـىـ المـاءـ، وـتـبـدوـ نـهـاـيـةـ الـقـصـةـ سـعـيـدـةـ؛ إـذـ يـصـلـ الـحـمـارـ وـأـتـانـهـ إـلـىـ المـاءـ، وـيـنـعـمـانـ بـهـ. وـلـغاـيـةـ فـيـ نـفـسـ لـبـيـدـ يـؤـجـلـ الـمـعـرـكـةـ، وـيـجـعـلـهـاـ فـيـ قـسـمـ لـاحـقـ وـهـوـ الـخـاصـ بـالـبـقـرـةـ الـوـحـشـيـةـ، إـذـ نـرـىـ فـيـ هـذـاـ قـسـمـ مـعـرـكـةـ وـاضـحـةـ. هـلـ تـمـلـ عـلـاقـةـ الـحـمـارـ هـذـهـ بـأـتـانـيـ يـغـارـ عـلـيـهـاـ، وـيـجـمـيـهـاـ صـورـةـ حـلـمـ الشـاعـرـ الـجـاهـلـيـ عـنـ الـأـسـرـةـ السـعـيـدـةـ، فـإـذـ كـانـتـ كـذـلـكـ إـنـ هـذـهـ الصـورـةـ تـقـوـيـ عـنـ الـظـلـيمـ.

فـفـيـ بـحـثـ الـحـمـارـ عـنـ أـتـانـهـ، أـوـ عـنـ جـمـعـةـ مـنـ الـأـتـنـ، وـكـذـلـكـ فـيـ بـحـثـ الـظـلـيمـ -ـ كـمـ سـيـمـرـ -ـ عـنـ بـيـضـهـ، وـعـنـ عـشـهـ قـدـ يـكـونـ ذـلـكـ تصـوـيـرـاـ حـلـمـ الشـاعـرـ عـنـ أـسـرـةـ هـانـئـةـ سـعـيـدـةـ بـعـيـدةـ عـنـ الـمـخـاطـرـ

<sup>١</sup> رـومـيـةـ، وـهـبـ، الرـحـلـةـ فـيـ الـقـصـيـدـةـ الـجـاهـلـيـةـ، صـ ١٤٩ـ.

<sup>٢</sup> بـنـظرـ: الـمـصـدـرـ نـفـسـهـ، صـ ١٥٠ـ.

التي تلاحقها أينما كانت. ولذلك تضعف صورة المعركة هنا، فهي لا تستغرق كثيراً من الوصف، ثم إنَّ عناصر الصراع فيها قليلة، ففي معركة الحمار فقد عنصري المناخ القاسي، و كلاب الصيد، و يبقى الصياد بسهامه في وجه الحمار الوحشي الذي يكون أضعف من الثور أيضاً. وكذلك الأمر في معركة الظليم، فغالباً ما يغيب عنها - إضافة إلى ما ذُكر - الصياد، و هنا قد يكون الخصم المناخ، أو ظنوناً تتبع منأعماق الظليم. إنَّ حدة المعركة مرتبطة بال موقف الشعوري الذي يعانيه الشاعر، فتقوى مع موقفه حينما يكون قوياً، وتضعف معه حينما يكون ضعيفاً.

ويجب الإشارة إلى أنَّ الحمار الوحشي قد لا يصل إلى غايته في حالات قليلة، تظهر في قسم من أشعار هذيل، فأبو ذؤيب (بورد قصته في مجال الرثاء، إذ يضرها لنفسه مثلاً على حتم الموت وتصدُّع الجمع، وتمزق مثل الأصحاب والخلدان، وهو يستخدم قصة الحمار الوحشي هذا الاستخدام في عينيه هذه.... وهناك ثلاثة شعراء آخرون يستخدمون القصة أيضاً في مجال الاعتبار والتعرُّي عن حتم الموت وبطش الدهر، ولكنهم جميعاً من قبيلة هذيل).<sup>١</sup>

### ٣ - معركة الظليم:

قال علقمة بن عبدة:

كائناً	خاصبٌ	رُغْرُغٌ	قوائمٌ	أجئني	له باللَّوَى شُرْيٌ	وتُؤْمِنُ
يظلُّ	في الحنطلِ	الخطبانِ	يَنْقُفُهُ	فُوَّةٌ	وَمَا اسْتَطَفَ	مُخْذُومٌ
كشكُّ	العصا	لَأِيَا	بَيْسَيْهٌ	أَسْكُ	مَا يَسْمَعُ	الْأَصْوَاتِ مَصْلُومٌ
حتَّى	تذَكَّرُ	بِيَضَاتٍ	وَهِيَجَةٌ	يُومٌ	رَذَافٌ، عَلَيْهِ الرِّيحُ	مَغْيُومٌ
فلا	تَرْبِيَةٌ	فِي مَشِيهٍ	لَفْقٌ	وَلَا الرَّفِيفُ	دُوَيْنُ السَّدَّ	مَسْؤُومٌ
يكادُ	مَسْمَةٌ	يَخْتَلُ مُفْلَحَةٌ	كَانَهُ حَادِرٌ لِلتَّخَسِّ	كَانَهُ حَادِرٌ	لِلتَّخَسِّ	مَشْهُومٌ
يأوي	إِلَى خَرَقٍ	رُعِرٌ	فَوَادِمَهَا	كَائِنُهُنَّ	إِذَا بَرْكَنَ	جَرْنُومُ
وضاعَةٌ	كعُصِيٌّ	السَّرْعُ	جُوْجُوهٌ	كَائِنَهُ	يَسْتَاهِي	الرَّوْضُ
حتَّى	تَلَافَى	وَقَرْنُ الشَّمْسِ	مُرْتَفَعٌ	أَدْحِيٌّ	عَرَسِينَ	فِيَهِ الْبَيْضُ
يُوحِي	إِلَيْهَا	يَانِقَاضٍ	وَنَفْنَقَةٌ	كَمَا	تَرَاطَنُ	فِي أَفْدَانِهَا
صَعْلَ	كَانَ	جَنَاحِيهِ	وَجُوْجُوهٌ	أَطَافَتْ	بِهِ	خَرْقَاءُ
تَحْفَةٌ	هِفْلَةٌ	خَاصِيَّةٌ	سَطْعَاءُ	تُجْيِيَةٌ	بِزِمَارٍ	فِيَهُ تَرْبِيَمٌ

<sup>١</sup>- محمد، التربيري، الشعر الجاهلي، منهاج في دراسته وتقويمه، ص ٧١٣.

<sup>٢</sup>- ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشتتمري، ص ٥٨.

يظهر الظليم في المرعى وهو يتمتع بالطعام وصفاء الجو، طبيعة تشبه تلك التي وضع فيها الأعشى حماره، ثم يشعر بالخطر نتيجة لتغير المناخ، ويلاحظ أنَّ الخطر هنا لا يأتي من إنسان أو حيوان، وإنما يأتي من الطبيعة. وبعد إحساسه بالخطر يتهدأه تبدأ رحلته السريعة إلى عشه. ويصل الظليم إليه، وقد بدا عليه حذرٌ واضح من خطر متوقع – مرَّة ثانية – قبل دخول العش.

يُظهر حديث الشاعر عن صفات الظليم هذه الدقة معرفته بأحواله معرفةً دقيقةً، ربِّما هي ناجمةٌ عن تكرار مراقبته له. فعلقمة يصفه لنا وصفاً دقيقاً. ييلوَّه بصورة جزئية ترسم لنا بعضاً من ملامحه (خاضب زعر قوادمه). بصورة جزئية أخرى عن المكان الذي هو فيه – اللوى – من خلال الشري، والتّوم. فهذا المكان قد أنيت طعام الظليم، والصورة هنا حسيّة لحركة فيها، فالحركة – هنا – لا تخدم الموقف؛ لأنَّ المشهد صامت، لا يحتاجها، وكأنَّ مهمَّة الأبيات التعريف بالمشهد عامَّة.

وتستوقف القارئ لفظة – لأياً – وبعد وقتٍ طويٍّ وصبرٍ شديدٍ على مراقبة الشاعر لهذا الحيوان استطاع علقة أن يتعرَّف فمه الدَّقيق، ويبدو أنَّ هذه المراقبة قد مارسها ليس في معرفة فيه فقط، وإنما في معرفة أحوال الحيوان كلها، وربِّما في معرفة أشياء أخرى.

هذه الصُّورَةُ الجزئيَّةُ التي لا حركة فيها تكاد تقصر على ما تقدم ذكره، وتُلاحظ غلبة الصور الحسيّة ذات الحركة الواضحة. ففي البيت الثاني يقدِّم لنا صورة الظليم وهو يتناول طعامه، تبدأ الصورة بالفعل – يظلُّ – الذي يعطينا بوعيه وجرسه حرَّكةً مستمرةً للظليم وهو ينفف الحنظل، ويستخرج ما في داخله من حبَّ.

وتتوالى الصور التي تعرض مشهد الظليم كاماً، ولكن يكون التركيز فيها على جانب منه. فالبيت الخامس يركِّز على سير الظليم، ففيه المشي والرفيف، وهو نوعان من العذُول. وفي البيت الذي يليه يوضّح لوحة السير هذه ويفصل فيها (يكاد منسمه يختل مقلته) إِنَّه سريع جداً حقاً إنَّ ظفروه – لشدة علوه – يكاد يشقُّ عينه. السرعة والحركة هنا تعكسان مدى قلق الظليم واضطرابه. هل قلق الظليم وصراعه مع الزَّمن معادل لصراع الإنسان المثير مع الزَّمن أيضاً؟

مقدرةً واضحةً في إثارة الحركات في المشاهد الشعريَّة تظهر من خلال الكلمة وإيقاعها. فعن طريق اختيار الشاعر للكلمات ذات الإيقاع المعين يثير فيها خيالنا، وينقلنا إلى الحركة التي يريد تصويرها – كما مرَّ – أو إلى مشاهدة تامة، سواء في الطبيعة أم في الظليم. لتنظر إلى قوله: (يوم رذاذ عليه الريح مغيم) منظر يعتمد حاستي البصر واللمس حتَّى ندركه، فيه المطر الحقيقى، وفيه الريح التي عرفناها عن طريق اللمس، وربِّما عن طريق حواسٍ أخرى، وفيه أخيراً صورة الغيم المتلبدة في السماء، لوحة كبيرة

مؤلعة من عدة عناصر استطاع الشاعر أن يقلّمها في شطر من الشّعر، واستطاع خيال القارئ أن يتصورّها أيضًا. هل الشّاعر الجاهليُّ مفتون بالطبيعة، معجب بها؟. وفي الأبيات صور تعتمد حاسة السّمع. ففي قوله:

يوحى إليها يانقاضٍ ونفقةٍ كما تراطن في أفعالها الروم

صورتان: الظّليم يخاطب عرسه - نفقة -، والروم تتكلّم فيما بينها - تراطن -، فكلمة - نفقة - بإيقاعها الريتيب الذي يتكون من مقطعين - نق - - نق - مكرّرين توحّي لنا، أو تجعلنا نتحيلّ الأصوات التي يوجّهها الظّليم إلى عرسه، وربّما كانت أصواته تتّالّف من هذين المقطعين. وكذلك - تراطن - لفظة ثقيلة الواقع، إنّها الرطانة أي الكلام الذي لا يفهمه شاعرنا، ولكنه يدرك دلالته. فاختيار الشّاعر لهذه الكلمة يشعرنا بأنه يرغب في فهم ما يدور بينهما، ولكنه يجد معاناة في ذلك، وربّما كان ينظر نظرًا سخرية لهذه اللغة الروميّة الأعجميّة التي يقرّها بأصوات الحيوان.

على أنَّ في النصِّ صوراً معنوية مؤثرة تجعلنا نتعاطف مع الظّليم. ففي البيت الرابع يتذكّر الظّليم عشَّه. وهذا اليوم الغائم ذو المطر الحنفيّ جعله يتذكّر ويتهيّج. لتأمل في - هيّج - فعل، لم يقل الشّاعر: اهتاج، أو هاج، وإنّما استخدم صيغة المبالغة من الفعل لما تحويه من مبالغة وإيحاء يساعدان على تصوّر مدى عظم المشاعر التي تحرّكت في داخل الظّليم، ومدى مقدرة الشّاعر على التعبير عن أحاسيس ظلّمه. وفي قول علقة:

وطاف طوفين بالأدحى يقفره كأنه حادر للنّحس مشهوم

أراد الشّاعر أن يصوّر لنا حذر الظّليم وخوفه من أن يكون أصاب العشَّ خطّر، أو أن يكون أحد الصّيادين متربصًا له بعد أن عرف مكان عشَّه. لقد طاف الظّليم حول عشَّه مرّتين، وربّما أكثر؛ حتى يتأكّد من أنه آمنٌ من الأخطار المتوقّعة. ويشبه علقة الظّليم الخائف بالبعير الخائف من ضرب صاحبه - فهل المقصود من هذه الأبيات تبيان المشبه - الظّليم - أم المشبه به - البعير -؟ - إنَّ علقة معجب بحذر الظّليم وفضنته، وهذا البدويُّ قد علّمه حياته المحفوظة بالمخاطر ضرورة الحذر الدائم، فهل حذر الظّليم صورة من حذر الشّاعر؟ ويبدو أنه عنصر أساسيٌّ في هذه المشاهد (الثور، والحمار، والظّليم)، وكأنَّ الحذر - هنا - معادلٌ موضوعيٌّ لما في ذات الشّاعر.

لقد آب الغائب سليمًا، وقرّت عيناه بروءة حبيبته، وكان بينهما سلامٌ وكلامٌ وهسْ وملسُّ، فكيف قدّم علقة هذا المشهد؟.

يأوي إلى حِسْكِلِ رُعْرِ حواصله  
يوحي إليها يانقاضِ ونقفةِ كأهنَ إذا بِرْكَن جرثوم  
إنَّ استخدام الشاعر الفعل – يأوي – يحمل معنى أكثر من مجرد العودة، فيه معنى الأمان أيضًا،  
وكذلك الإنقاض والنقفة في البيت الذي يليه، ففي هاتين النفظتين ما فيهما من إيحاء بالحبة والودّ من  
الظليم لعرسه، تقابلها المقلة الودّ بالودّ في قوله:

**تحفة هقلة سطعاء خاضعة تجبيه بزمارٍ فيه ترنيم**

نهاية رائعة تكللت بالنجاح في لقاء الأحبة وعودة الحياة إلى ما يرجوه الشاعر لها من سلام يفرد  
جناحه عليها وعلى الدنيا بعد أن تعرّضت للخطر.

إنَّ الشاعر الجاهليَّ حينما يعرض علينا هذه الصور المتتوّعة، فإنه يقدمها تقديمًا ممزوجاً بعاطفته.  
فهي في أثناء وصف الظليم منسجمة لا اضطراب فيها ولا تناقض، وترافق أحداث الظليم خطوة  
خطوة. على أنَّ هذا الانسجام وعدم الاضطراب في عاطفته نحو ظليمة – وربما ظليمينا – نفتدهما في  
مطلع القصيدة في حديثه عن محبوبته سلمى. هل نستطيع أن نقول: إنَّ الباعث هناك هو العرف  
الشعري بينما هو هنا المشاركة الوجدانية مع ما يعانيه الظليم. إنَّها معاناة تمثّل في النهاية معاناة  
الإنسان نفسه في صراعه مع الحياة.

شاعرنا علقة معجبٌ بحدن الظليم وفطنته حينما طاف مرئين بعشه، فالبدويُّ قد علّمه حياته  
المحفوفة بالأخطار ضرورة الحذر الدائم. وهذا الإعجاب يبلغ ذروته في الأبيات (١٠ - ١١ - ١٢) بل  
إنَّ إعجاب الشاعر هذا بظلميه وتعاطفه معه جعلنا نتفهمَ أحوال الظليم في أفراده وأتراه. إنَّ هذا  
التعاطف لم يأتِ عفواً، وإنَّما هو محصلةٌ لمعرفة الشاعر بأحوال الحيوان الوحشيَّ الناجمة عن خبرة طويلة  
نتيجة لاهتمامه بالطبيعة، وحبّه لها؛ مما دفعه إلى استخدام الظليم رمزاً في شعره، وفي الأبيات ما يلفتنا  
إلى نظرنا الشاعر إلى لغة الروم واعتداده بلغته:

**يوحي إليها يانقاضِ ونقفةِ كأهْنَ تواطنَ في أفادها الروم**

يرى التوبيهي أنَّ هذا البيت (يطلعوا على عقليَّة البدوي الجاهلي الذي يعتقد أنَّ لغته وحدتها هي اللغة  
الأدبية الفصيحة ونظرته إلى غير الناطقين بالعربية كأمم مخلوقات غريبة لا تحسن الكلام الآدمي)<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> محمد، التوبيهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقديره، ص ٣٧٣ - ٣٧٤.

ولذلك شبّه الإنقاض والنقطة - لغة الحيوان - بلغة الروم، وفي قول الشاعر: "بيت أطافت به خرقاء مهجوم" ما يبنتنا أنَّ الإمام هي التي تقيم الخيام؛ مما يشير إلى تقاوٍ طبقي في مجتمع الشاعر.

وبعد فهل حديث الشاعر عن هذا الظليم هو مجرد أنَّ ناقته تشبه هذا الحيوان الوحشي؟ إنَّ هذا القول يسْطُّ الشاعر المجهولي بل يجعله فقيراً جداً بضمونه من جهة، ثم يوقعنا في التناقض من جهة ثانية؛ لأنَّه - في أثناء الحديث عن الظليم - يشبهه بالناقة. فمن المشبه ومن المشبه به؟

وحيث أنَّ حديث الشعرا عن الظليم لا يختلف كثيراً عن حديث علقة، ففيه المرعى والخروفُ والخذرُ والاهتمامُ بالبيض، وفيه المواجهة - من قريب أو من بعيد - مع الخطير الذي يتمثل في الطبيعة أحياناً، وفي الإحساس بالخطير النابع من داخل الظليم نفسه أحياناً أخرى، كما في أبيات ثعلبة بن صعير المازني الذي شبَّه ناقته بالنعامة التي حلَّت محلَّ الظليم، ثم راح يعرضها في صورٍ متتابعة، لا تختلف كثيراً عمّا رأيناه عند علقة<sup>١</sup>.

### ج - الرمز والدلالة في هذه المعارض:

ذهب دارسو معركة الحيوان الوحشي مذاهب شئ في دلالتها، فمنهم من نظر إليها على أنَّها استطراد، ومنهم من تناولها تناولاً أسطورياً، وذلك بفضل الدراسات الحديثة الوافية إلينا، وفريق ثالث جعلها صورةً من صور صراع الإنسان مع الحياة.

#### ١ - الدلالة الأولى "استطراد":

ذهب بعض الباحثين إلى أنَّ حديث الشعرا عن معركة الحيوان الوحشي لا يشكل هدفاً في القصيدة، وإنما هو مجرد استطراد، ومنهم الدكتور عبد الرحمن رأفت الذي يرى (أنَّ مشهد الصيد في هذه القصائد ليس غرضاً من أغراضها المتعددة...، كما هو الشأن بالنسبة لوصف الأطلال والتغزل بالمحبوبة والتفاخر في قطع المفاوز في المهاجرة، وإنما هو وسيلة إلى تحقيق غرض ألا وهو الإشارة بالطبعية ناقَةً كانت أم جواداً)<sup>٢</sup>.

وتبعه في ذلك عباس مصطفى الصالحي الذي يرى أنَّ وصف حمار الوحش لا يشكل هدفاً يسعى إليه الشاعر، وإنما تسلل الشعرا إليه، وتقصوا أحواله مع أنته؛ لإظهار سرعة فرسهم وقوّها أحياناً أخرى.

<sup>١</sup> ينظر: المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، ص ١٢٩.

<sup>٢</sup> ينظر: عبدالرحمن، رأفت البasha، شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث المجري، ص ٧٠.

ويستخلص الدكتور الصالحي من معارك الحيوان الوحشي نتيجةً مفادها (أنَّ وصف الصيد والطرد في العصر الجاهلي لم يكن هدفًا في حدِّ ذاته، وإنما كان الشاعر يلحًا إليه استطرادًا<sup>١</sup>).

ويصعب قبول هذا الرأي؛ لأنَّه يفرغُ الشعر الجاهلي من محتواه، فالشَّعر يضم هذه المشاهد الرائعة الحافلة بالحياة في هدوئها وفي غضبها، وفي استقرارها وفي صراعها، يضمُ ذلك كُلُّه لا بحُرُّ الاستطراد، وإنما هذه المشاهد النابضة بالحياة هي صورة من صور الطبيعة التي احتضنت الجاهليَّ، فهل احتضان الجاهلي لها يُعدُّ استطرادًا؟ إنه احتضن الطبيعة تمامًا كما احتضنته. إنَّها جزءٌ أساسيٌ في حياته، فلماذا لا يجعلها جزءًا أساسياً في فنه، ويضفي عليها أبعادًا مختلفة من حياته، وفنه.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنَّ مثل هذا الرأي يفصل بين الشعر وقائله، فالجاهلي محاربٌ من الدرجة الأولى، محبٌ للطبيعة التي يعيش في أحضائها، أليس من الطبيعي أن يسقط ذاته على مشاهد الطبيعة من حوله، وأن يقلُّ إلينا ذاته من خلاها؟ بل من غير الطبيعي والمنطقي أن تقول خلاف ذلك. فهذا الرأي – أي الاستطراد – يفرغُ الشعر من مضمونه الفكري والشعوري.

## ٢ – الرمز الأسطوري:

وعلى النقيض من هذا الرأي – الاستطراد – هناك من يحملُ هذه الأشعار أكثر من طاقتها، إذ يفرغها في عالم أسطوري، وقد عرض وهب رومية في كتابه "شعرنا القديم والنقد الجديد" آراءً معظم النقاد الذين درسوا الشعر في العصر الجاهلي على ضوء المنهج الأسطوري، منهم دراسة الدكتور نصرت عبدالرحمن، ود. علي البطل، ود. عبدالجبار المطلي، وغيرهم، ومنهم أيضًا د. إبراهيم عبدالرحمن الذي ينظر إلى معركة الحيوان الوحشي، فيرى أنها (حديثٌ عن النجوم المختلفة)، وأنَّ الشعر الجاهلي كان (شعرًا دينياً خالصاً)، ويرى د. رومية أنَّ هؤلاء النقاد (يجوّون هذا الشعر، ويفرغونه من أهمَّ خصائصه المتمثّلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيرها عنها، ويغيّب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم، وتختفي)<sup>٢</sup>.

ومن النقاد الذين درسوا هذه المعارك على ضوء المنهج الأسطوري د. علي البطل، فهو يزعم أنَّ الثور الوحشي يمثلُ القمر، ويردُّه إلى أساطير عربية قديمة (إنَّ صورة الثور الوحشي في الشَّعر العربي

<sup>١</sup> عباس مصطفى، الصالحي، الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، ص ٢٠٠.

<sup>٢</sup> ينظر: شعرنا القديم والنقد الجديد، رومية وهب، الفصل الثاني، ص ٤٢، وما يليها، وص ١٢٦.

تحكي في عناصرها المتكررة قصة يمكن ربطها بهذه الأسطورة، كما يمكن ربطها بمنبع طقوس آخر هو شاعر السحر المتعلق بالصيد<sup>١</sup>.

وعلى الرغم من أنَّ حديث الدكتور البطل ليس فيه جزم – لاستعماله الفعل – يمكن – وهذا ما يجعل رأيه مقبولاً – إلى حدٍ ما – على أنه اجتهاد. إلَّا أنَّه ينسى هذا الموقف تماماً، وينساق مع موقفه المؤمن بربط الثور بالأسطورة، فهو يعلق على قصيدة للنابغة فيها وصف لمعركة الثور: (ويهمُنا من هذا التصوير أن نتبَّه) – بعد هذه القصائد التي يكمل بعضها بعضاً – إلى أنَّا أمَّا أُمامَ أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضائعة، فالثور كما نعلم رمز الإله القمر)،<sup>٢</sup> وما يؤكِّد استغرافه في ربط المعركة بالأسطورة أنَّ الصائد وكلابه – حسب رأيه – يمثلون النجوم. <sup>٣</sup> وأنَّ (البقرة فرينة الشَّمْس ورمز لها)<sup>٤</sup>.

وينظر الدكتور البطل إلى معركة الحمار من المنظار الأسطوري نفسه، إذ يقول في حديثه عنه: (إلا أنَّ ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشَّمْس).<sup>٥</sup>  
وتشمل نظرته الأسطورية هذه قصة الظليم وأسرته أيضاً، فهو يرى (أنَّ بيضة النعام تمثل صورة من صور الشَّمْس وقربنا للمرأة الأم)،<sup>٦</sup> ويعلق على قصة الظليم بقوله: (أمَّا الجنور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المثال، وإن كُنَّا لا نشكُّفي وجودها أسوة بيدائلها السابقة).<sup>٧</sup>  
إنَّ تأثير الدكتور البطل بالنظارات الأسطورية واضح، والذي يقرأ ما كتبه في هذا المجال يتبيَّن له أنَّه متأثر بأحكام مسابقة – أيضاً – يميلها على الشِّعر العربي. وممَّا يضعف هذا الرأي موقف البطل نفسه حين قال: (ولكن هذه ملامح عامَّة غير دقيقة لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها، الذي لن يسفر عنه إلا المزيد من المكتشفات والحفريَّات، إذا فُرِّزَ لذلك أنَّ يحدث).<sup>٨</sup>

<sup>١</sup> على، البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٢٤.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ص ١٣٠.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ص ١٣١.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١٣٤.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ص ١٤٤.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ص ١٤٥.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه، ص ١٤٩.

<sup>٨</sup> على، البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص ١٣١.

ويعيد الموقف نفسه في صفحات أخرى، فيقول: (ولكُننا ننتظر ما يجلو غوامض الأسطورة العربية)، ويفصل الصورة الشاعرية فيها، عن طريق المكتشفات التاريخية، التي نرجو أن تتم في مستقبل الأيام<sup>١</sup>. فهو يُقرُّ بأنَّ آراءه غير دقيقة – لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على حقيقتها –، ويأمل أيضاً في أن يسفر المستقبل عما يُثبت ظنونه. أليس من الأفضل أن يجعل لكل حادث حديثاً، وأن تناقض الأمور من خلال مستندات بين أيدينا لا من خلال ما يمكن أن يمدنا به مستقبل غامض قد لا يأتي.

ومن ذلك أيضاً أنَّ هذه المفاهيم لا تتناسب مع تفكير الجاهلي، الذي يعتمد حواسه في معرفة ما حوله. إنَّ المفاهيم الأسطورية لم تكن تشغله حيزاً كبيراً في تفكيره. ومن هنا فإنَّ الشعر تعامل معها بما يتناسب مع هذا الواقع. إنَّ التفسير الأسطوري لهذه المشاهد يلغى صوت الشاعر، ويلغي الأبعاد الاجتماعية للنص، ويلغي أصوات الطبيعة فيه.

### ٣- صراع الإنسان مع الحياة:

ومن الباحثين من وقفوا موقفاً منطقياً يتناسب مع طبيعة الشعر الجاهلي وقائله، فهم يفسرون هذه المعارك على أنها صورة لصراع الإنسان وكفاحه في الحياة، ومنهم الدكتور نصرت عبد الرحمن الذي يرى أنهذه المعارك رمز للصراع مع القدر (ويبدو الثور الوحشى في رحلة الشعرا رمزاً للقوَّة التي تحتمل كفَّ القدر، وتحتمل أذى الآخرين. وقد عبر الشعرا عن كفَّ القدر بتلك الرِّيح الشَّماليَّة العاتية التي كانت تلفحه، وعبروا عن أذى الآخرين – أو القوَّة المضادة – بالصاد والكلاب)<sup>٢</sup>، ويوضح هذا الموقف في صفحة تالية بقوله: (وما أظنُ أنَّ الشعرا الجاهلين قد راهم الثور من أجل قرنية، وما أظنُهم قد ابتعوا أن يكونوا آلات تصوير تلتقط مناظر رحلتهم وهم على ظهور الثيران: ولكنهما أرادوا أن يصورووا رحلة الحياة التي تحتاج إلى قوَّة: من أجل احتفال هذه الرِّيح الشَّماليَّة التي تسوق الغيوم الحوافل والتي جاءت إليه من عالم المخبآت)، ومن أجل دفع ذاك الصائد الذي يشلي كلابه، والذي يصارع من أجل العيش والبقاء)<sup>٣</sup>. إنَّها نظرة تتفق مع معارفنا عن طبيعة العصر الجاهلي بشعره وشعرائه، وشعرائه، ولا تتنافي مع مضمون النصوص الشعرية التي بين أيدينا، ويرى الدكتور محمد زكي

<sup>١</sup>- المصدر نفسه، ص ١٣٧.

<sup>٢</sup>- عبد الرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص ١٦٩.

<sup>٣</sup>- المصدر نفسه، ص ١٧٠.

العثماوي في كتابه "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث" أنَّ معركة الحيوان الوحشي تمثل صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة<sup>١</sup>.

وتعرض الدكتور وهب رومية لمعركة الحيوان الوحشي في كتابه - الرحلة في القصيدة الجاهلية - وأخذ هذا الجانب جزءاً منه، وآراؤه في المعركة تتفق مع آراء الدكتور نصرت. فالباحث رومية ينفي أن يكون الغرض من هذا التشبيه توضيح المشبه به (فليس الغرض من هذا التشبيه - الذي امتد وطال وأتسع حتى غدا حكاية كاملة مستقلة بذاتها - توضيح المشبه)، ولكنه غرض في حد ذاته يقصد إليه الشعراء قصدأً ثم يصطادون لذلک الأسباب والخليل<sup>٢</sup>. يبيّن هذا الغرض في أماكن متفرقة من كتابه، فهو يرى أنَّ هذا التصوير رمز لرحلة الحياة نفسها وصراع الإنسان معها: (إن هؤلاء الشعراء حين يتحدثون عن رحيلهم بين أحضان البدائية، ويصفون ما يصفونه من حيوانها، ويصورون حياته تصويراً حياً دقيقاً في علاقاته بالطبيعة والناس وأبناء جنسه الآخرين، فإنهم - أي الشعراء - لا يتحدثون عن ذلك وحده، ولكنهم يتحدثون - أيضاً - وربما أولاً - عن رحلة الحياة نفسها - فصرت أم طالت - في أهوائها ومسارها ومواجعها، وفي كفاحها الخائب الذي تعبر به الأقدار، ومصيرها الشقي الذي تحكمه المفارقات فتجعل سعادة قوم رهنا بشقاء قوم آخرين)<sup>٣</sup>.

ويؤكد د. رومية موقفه هذا بعد أكثر من عقدين من الزمن بتأييده لرأي د. إبراهيم عبد الرحمن الذي يرى أن الشاعر الجاهلي في تصويره معارك الحيوان الوحشي (لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه وموافقه من الحياة والناس من حوله)<sup>٤</sup>، ويرى د. إبراهيم عبد الرحمن أيضاً أنَّ الشعراء الكبار في العصر الجاهلي استطاعوا أن يظرووا الصورة الشعريةتطوراً واسعاً إلى لوحات فنية وقصصية رائعة (تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية و موضوعية لتسجيل مشاعرهم و مواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم)<sup>٥</sup>.

<sup>١</sup> محمد زكي، العثماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم وال الحديث، ص ١٣٦.

<sup>٢</sup> رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، ص ٩٧ و ٩٨.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ١٤٩.

<sup>٤</sup> - رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص ٧١.

<sup>٥</sup> - المصدر نفسه، ص ٧٢.

ويقف الدكتور كمال أبو ديب في مقالة له إلى جانب الباحث رومية. إله يرى معركة الحيوان الوحشي صراعاً بين الحياة والموت - حيوان وحشى. صياد - وصراعاً بين الحياة والحياة - حيوان وحشى. كلاب<sup>١</sup> - ويرى د. حسين جمعة أنها صورة لتصدع الشمل<sup>٢</sup>.

تبليو هذه الآراء نابعةً من فهم عميق للشعر الجاهلي ومبدعيه، فهي تناسب مع تفكيره الذي يرى أنَّ الصراع أساس الوجود، وأنَّ الحرب طريقه إلى السلام، فعُكَس ذلك من خلال هذه المعرك، كما أنَّ هذه النظارات تتوافق مع طبيعة الشعر الجاهلي الذي يحتوي تأملات فكريةً في الوجود.

#### د. خاتمة:

وإذا كان البحث قد استقرَّ على أنَّ هذه المعرك تمثل صراع الإنسان وكفاحه في الحياة، فإنَّه يرى - أيضاً - أنَّ لهذا الصراع ثلاثة مستويات: أولُها وهو مستوى الصراع العنيف القويُّ الذي يتمثل في معركة الثور. عناصر الصراع هنا متعددة، ويمكن أن يُقال: إنما متكافئة. فالثور يملك - إلى جانب السرعة - القرة الجسدية وقرنيه، وتقف خصماً له الطبيعة القاسية - بحرها وبردها -، ثم الصياد - بسلاحه -، ثم الكلاب، وتكون هذه المعركة أكثر عنفاً حينما تحلُّ البقرة الوحشية محل الثور، وثانيها تمثله الحمار الوحشى، وهنا تكون عناصر الصراع أقلُّ عنفاً وحدةً مما هي عليه عند الثور؛ فأسلحة الحمار أقلُّ من أسلحة الثور - لفقده القرون -، وتنتفى هنا الكلاب عادة. كما يختفي عنصر الالتحام في المعركة بين الحمار والكلاب.

وال المستوى الثالث والأخير، يتمثل في معركة الظليم. هذه المعركة أشبه بتمثيلية يعرض الشاعر من خلالها بعضاً من هومه الحياة - أو أفراده -. وتغيب - تقربياً - صورة المعركة هنا، وحينما نراها، فإنها تظهر في ذهن الظليم، وتمثل في خوفه من تقلب الطقس و تذكرة بيضه.

#### قائمة المصادر والمراجع والدوريات:

##### أ - المصادر:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعرف مصر: تحقيق: عبدالله علي الكبير، و محمد أحمد حسب الله، و هاشم محمد الشاذلي، (د.ط)، و (د.ت).
2. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعرف، (د.ت).
3. ديوان علقة الفحل، تحقيق لطفي الصفال و درية الخطيب، راجعه د. فخر الدين قبارة، الطبعة الأولى، حلب: دار الكتاب العربي ١٩٦٩ م.
4. ديوان النابغة الذبياني، صنعة ابن السكبت، تحقيق الدكتور شكري فصل، دار الفكر، ١٩٦٨.

<sup>١</sup>ينظر: كمال، أبو ديب، نحو منهج بنبوبي في دراسة الشعر الجاهلي، المعرفة.

<sup>٢</sup>ينظر: حسين، جمعة، مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، ص ٧٤ و ٧٨.

٥. شرح ديوان الأعشى، قام بشرحه إبراهيم حزبي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان: دار الكاتب العربي، ١٩٦٨ م.
٦. شرح القصائد العشر، صنعة الخطيب التبريزى، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، حلب: دار الأصمعي، ١٩٧٣ م.
٧. شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمرى، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، حلب: دار الفلم العربي، ١٩٧٣ م.
٨. المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون، الطبعة السادسة، بيروت، لبنان، ١٩٦٤ م.
- ب - المراجع والدوريات:
٩. أبو دبب المعرفة، كمال نبوى منهج نبوى في دراسة الشعر الجاهلى، مجلة ثقافية شهرية، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد الفرمي، دمشق، الجمهورية العربية السورية: العددان ١٩٥ و ١٩٦ و ١٩٧٨ م.
١٠. أدوبنس، ديوان الشعر العربي، الطبعة الثانية، صيدا، بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ١٩٨٦ .
١١. البطل، على، الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان: دار الأنجلو، ١٩٨٣ .
١٢. جمعة، حسين البيئة الطبيعية في الشعر الجاهلى، عالم الفكر، مجلة دوربة محكمة، المجلس الوطني للثقافة والفكر، دولة الكويت: المجلس الخامس والعشرون، عدد ٣، يناير/مارس ١٩٩٧ م.
١٣. جمعة، حسين مشهد الحيوان في القصيدة الجاهلية، الطبعة الأولى، دمشق، بيروت: دائمة، ١٩٩٠ م.
١٤. رومية، وهب، الرحلة في القصيدة الجاهلية، الطبعة الأولى، الفلسطينيين: اتحاد الكتاب والصحفيين، ١٩٧٥ .
١٥. رومية، وهب، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ٢٠٧٧ م، آذار ١٩٩٦ م
١٦. الصالحي، عباس مصطفى الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨١ .
١٧. عبد الرحمن، رأفت البasha، شعر الطرد إلى نهاية القرن الثالث الهجري، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة ودار النفائس، ١٩٧٤ .
١٨. العشماوي، محمد زكي قضايا النقد الأدبي بين القديم والمحدث، (د.ط)، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ت).
١٩. محمد زكي العشماوى، النابغة الذهباني، الطبعة الثانية، مصر: دار المعارف، (د.ت).
٢٠. نصرت، عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلى في ضوء النقد الحديث، عمان: مكتبة الأقصى، ١٩٧٦ .
٢١. النوبهبي، محمد الشعر الجاهلى منهج في دراسته وتفوقيه، (د.ط)، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ت).

## نبرد حیوانات وحشی در قصیده های جاهلی

\* خالد عمر یسیر

### چکیده:

مقاله حاضر به درگیری حیوانات وحشی در خلال قصیده های عصر جاهلی می پردازد و جایگاه حیوانات را در زندگی انسان آن زمان بیان می کند و بر جسته ترین نزاع ها مثل جنگ گاوها وحشی، جنگ خر وحشی، و جنگ شتر من رغ را در قصیده ها بررسی می نماید. همچنین آراء ناقدانی که دلالت های این جنگ ها را مورد بحث قرارداده اند بیان می کند. نظرات آنها در سه گرایش شکل گرفت:

- گرایشی قائل است که این درگیری ها نوعی استطراد در متون شعری بوده اند.
- گرایشی بر این عقیده است که آنها پیوندی محکم با اسطوره و افسانه دارند.
- گرایشی دیگر می گوید: این جنگ ها بیانگر درگیری انسان با زندگی طبیعی خویش است.

نویسنده درباره قوت و ضعف این جنگ ها رأی خاصی اظهار کرده و آن را به حالت های درونی شاعر ارجاع داده است و بحث را متنه‌ی به نتائجی کرده است که در پایان مقاله ذکر می گردد.

**کلید واژه ها:** قصیده، نبرد، دلالت، رمز.

---

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف، لاذقیة، سوریه.

تاریخ دریافت: 02/04/2013 ه.ش = 23/09/2013 م تاریخ پذیرش: 1393/06/13 ه.ش = 27/11/2013 م

## Brutal Animal Battles in Pre-Islamic Poems

Khaled Omar Yaseer<sup>\*</sup>

### Abstract

This research deals with the battles of brutal animals in the pagan Arabic poetry, and shows the status of role of animals in human life at the time. It examines some significant battles in the poems, such as the battles of bulls, and the battles of zebras, and the battles of male ostriches. This article considers the views of critics who studied the significance of these battles and finds that they are of three types: those who see the battles a digression in the poetic text, those who think the battles are closely related to myths, and finally those who see the battles are representatives of man's struggle in life. The researcher also expresses his own opinion about the strengths or weaknesses of these battles and discusses them in connection to the psychological state of the poets.

**Keywords :**Poem, Battle, Indication, Code

---

<sup>\*</sup>- Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

## دراسة تحليلية إحصائية في النظائر اللغوية في تفسير مجمع البيان «الترادف والتبابين والاشتراك»

\* الدكتور السيد حيدر فرع شيرازي

\*\* فاطمة حاجي زاده

### الملخص

إن البحث في النظائر اللغوية من أهم العلوم التفسيرية التي يكاد يستحيل الاستغناء عنها فهماً للقرآن الكريم ، وتعود سابقتها إلى صدر الإسلام. وتناولها علماء سبقو الطبرسي بحثاً ودراسة ، أو جاؤوا بعده كما أنه أحصيَت فيه الوجوه عدداً إلى القرن التاسع لمؤلفات طبعت فيها. ولكن تفسير مجمع البيان، مع توسيعه فيها، فإنه لم يوفيها حقها من البحث. فدراستنا هذه انطوت على النظائر المستخدمة في المجمع مع أشكالها ومفاهيمها المختلفة اللغوية تحليلًا وإحصاءً. والنظائر في المجمع ليست عناه البعض بوجه (الاشتراك اللغطي)، وهو ما اتفق لفظه واحتلَّ معناه، وإنما النظائر فيه تعني الترادف فحسب وهو ما اختلف لفظه واتفاق معناه. والتعبير عن النظائر عند الطبرسي رُسم على أشكال مختلفة كـ«متقاربة المعنى»، و«على معنى واحد»، و«مثل»، و«شبيه» وما إليها. كما أنَّ الطبرسي إذا أراد الاشتراك اللغطي عبر عنه بالوجوه من دون اعتبار للنظائر. وقد كان هناك من سبقه من الباحثين الذين استعملوا الوجوه والنظائر معاً. وبالنسبة إلى النظائر بمعنى الترادف فيما أنه لم يذهب إلى الترادف التام فإنه قد دخل في موضوع التباين اللغوي تحت عناوين من مثل «الفرق» أو «الفروق» على منهج متشابه لأبي هلال العسكري.

كلمات مفتاحية: الطبرسي، الوجوه والنظائر، الترادف، الاشتراك اللغطي، مجمع البيان.

### المقدمة

إنَّ معرفة النظائر والفروق مما يزيد على معرفة الباحث المستفسر عن فصاحة الكلمات وبلاوغتها في القرآن الكريم كما أنَّ عدم المعرفة بها قد يفضي إلى عثرة أو ثقل في الاستيعاب. ولذلك فقد اهتمَّ كثير من اللغويين والمفسِّرين منذ القديم بأمر اللغة في تأدية المعنى وبالأخص في بيان النظائر والفروق اللغوية.

\* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران، (الكاتب المسؤول)، Shiraz.he@yahoo.com

\*\* طالبة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة خليج فارس، بوشهر، إيران. fatemeh.hajizadeh@gmail.com تاريخ الوصول: ١٢/٥٠٢١٣٩٢ هـ.ش = ٢٤/٠٢/٢٠١٤ م تاريخ القبول: ١٠/١٢٠١٤ هـ.ش = ٠٩/١٣٩٣ هـ.ش

وللطبرسي في هذا الحال دور متميز من بين المفسرين في بحوث اللغة، حيث أصبح كتابه مجمع البيان مصدرًا لغويًّا للباحثين. وعند التقييب في التفاسير التي ظهرت بعده لا يجد أحدًا منهم يطرق النظائر اللغوية على المنهج التفسيري للمجمع.

وأمّا بالنسبة إلى خلفية البحث فإنه يمكن القول بأنّ هناك كتبًا كثيرة سجّلت خلال القرون الأولى في مجال الوجوه والنظائر والفرق اللغوية، أخنا إلى بعضها في أثناء البحث ونذكر منها لقاتل بن سليمان كتاب «الأشباه والنظائر في القرآن الكريم» في القرن الثاني، ولأبي هلال العسكري كتابه «الفرقون اللغوية» في القرن الرابع، وكتاب «قاموس القرآن أو اصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم» لمحمد الدامغاني في القرن الخامس، إلى العصر الحديث على نحو كتاب «الوجوه والنظائر في القرآن الكريم» محمد العوّي، وهناك مقالات أخرى بهذا الصدد منها «من الأشباه والنظائر في القرآن» لعبد العزيز سيد الأهل و«الوجوه والنظائر في القرآن الكريم» لعبد الرحمن البهري وغير ذلك من المقالات الفارسية المتصلة بالموضوع أشير إلى بعضها في نصّ المقال. ومن التفاسير التي تناولت الموضوع بشكل مفصل فهو تفسير مجمع البيان للطبرسي والذي مشى على دربه بهذه السعة هو تفسير المجمع للطبرسي الذي رأينا فيه الجدارنة للدراسة خاصة أنّ فيه اتساقًا وانتظامًا لم يجدهما في التبيان مما جعل المجمع أكثر ملحةً وأهمًّا مصدرًا للباحثين من التبيان - مع ما فيه من كثرة المباحث في مجال النظائر - ومن التفاسير الأخرى التي خللت منها.

والذى يطرح في هذا البحث من الأسئلة هو أنّه ما الذي يقصده الطبرسي من النظائر والوجوه في تفسيره؟ وما هو مدى معرفته واهتمامه بالموضوع؟ وما هو أثر هذه المعرفة في تفسيره؟ وما الذي جعله متاثرًا بالتبيان وما هو مقدار استفادته منه في مثل هذه المباحث؟

وللإجابة على مثل هذه الأسئلة يمكن القول بأنّ الطبرسي تلمذ فترة غير قليلة على يد أستاذه الفقيه المفسر الطبوسي وكان من الطبيعي أن يقتدي به في علمه وأدبه وأن يستفيد من كتابه التبيان في تفسير القرآن الذي وسعت دائرته المباحث الأدبية واللغوية فحاول لم شعثها في إطار جديد وعلى نسق بديع يمهد للقاريء مراجعته ويبين له مقاصده فأخذ من تلك المباحث اللغوية صفوها وترك زوائدتها على معرفة ضافية وتجربة كافية وقد أثّر هذا في إتقان تفسيره واستعماله الباحثين إليه. وعليه فإنّ الطبرسي يثنى في مقدمة تفسيره على التبيان لتوسيعه وتبسيطه في العلوم القرآنية قائلاً: «إلا أن أصحابنا، رضي الله عنهم، لم يدونوا في ذلك غير مختصرات، نقلوا فيها ما وصل إليهم في ذلك الأخبار، ولم يعنوا بيسط المعنى وكشف الأسرار، إلا ما جمعه الشيخ الأجل السعيد، أبو جعفر محمد بن الحسن الطبوسي، قلس

الله روحه، من كتاب البيان ...»<sup>١</sup> فإن وجدنا من النظائر اللغوية في البيان ما لم يجده في الجمع فذلك من أجل دأب الطبرسي وتأكيده على التلخيص والتحقيق معاً ما لم يمس تفسيره بخلل وهو القائل في المقدمة: «ابتدأت بتأليف كتاب هو في غاية التلخيص والتهذيب، وحسن النظم والترتيب...».<sup>٢</sup>

والذي ينبغي ذكره أنّ منهجهية الطبرسي في تفسيره هذا هو كشف دقائق أخرى من فصاحة مفردات القرآن الكريم وبلاوغتها بالإضافة إلى أنّ حسن تلخيصه وهذبيه جعل من كتابه مصدراً يعتمد به ويعتمد عليه لدى العلماء وإلا فثمة من تتبّه إلى أهمية البيان وقيمه العلمية والأدبية فاعتني به واحتصره لكنّه لم ينجح ذاك النجاح الذي حصل عليه الطبرسي من مثل «ابن ادريس العجلاني المتوفى سنة ٥٩٨هـ الذي بلغ من إعجابه به أن لخصه وسمّاه «مختصر البيان»<sup>٣</sup> كذا غيره، مما يدلّ ذلك كله على أنّ الطبرسي له منهاج مسدّد وطريقة قوية لم يكن لها مثيل.

كما أنّ للبحث أهمية لا يمكن إنكارها تظهر في قوّة معرفة المفسّر للنظائر والفروق اللغوية لتقييه وترشد باله من الخطأ في التفسير. وأنّ معرفته اللغوية العامة ومعرفة آيات من القرآن الكريم تشتمل على النظائر والدقائق اللغوية من حيث استخدامها. هذا ومن فوائدها جمع ما تفرّق منها في هذا التفسير كمجموعة كاملة مطمورة ذكرها في المصادر القديمة.

وأمّا منهجنا في هذا البحث فيبني أساسه أوّلاً على تعريف ما يختص النظائر وأشكالها ثمّ استخراجها وتبويتها على محاور محدّدة. ثانياً يستمرّ البحث في بناء جداول ورسوم إحصائية عرضاً لصطلاحات مختلفة وعديدة استخدمت في الجمع في ما يتصل ببحث النظائر وفروعها لتتمّ المعرفة بها لدى المخاطب. والطبرسي هذا الذي «عاش بين ٤٦٩ - ٤٤٨هـ»<sup>٤</sup>، والذي دفن في «المشهد الرضوي»<sup>٥</sup> وهو من أجلاء الإمامية (و{ نسبته إلى طبرستان }<sup>٦</sup> كـ«مفسّر محقق لغوي»<sup>٧</sup>، له عدة كتب في التفسير وغيرها. فمن أهمّها كتاب «جمع البيان في تفسير القرآن والفرقان» الذي هو محلّ نقاشنا في هذا البحث. والطبرسي في تفسيره هذا يعتمد على عناوين محدّدة رئيسية تتكرّر عادة بعد ذكر مجموعة من

<sup>١</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١/٣١ (المقدمة)

<sup>٢</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١/٣١

<sup>٣</sup> الطوسي، البيان، ١/١

<sup>٤</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ج ١، المقدمة.

<sup>٥</sup> الزركلي، الأعلام، ٥/٤٤٨.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه.

الآيات على أسلوب ممّيز وفريد يسهل على القاريء المراجعة لما يحتاج إليه من تلك البحوث، وذلك نحو: «القراءة»؛ «الحجّة»؛ «الإعراب»؛ «اللغة»؛ «التحول»؛ و«المعنى». والذي يتعلّق بدراستنا هذه من بين تلك البحوث هو «اللغة» مع لمحات قصيرة أحياناً إلى بحوثه الأخرى من تفسيره.

وأمّا «اللغة» فهي عادة تنطوي على بيان معانٍ الكلمات الغربية للأية وترفق بعضها باستشهاد شعريّ مما هو غير متصل ببحثنا وقد يدخل في بيان النظير أو النظائر للكلمة المختارة من الآية حسب الحاجة وهو المقصود لدينا. فاستعماله «النظائر» في مثل ما قال الطبرسي: «والملة، والزمان، والحين نظائر»<sup>١</sup>، حيث أخذ كلمة «الملة» من قوله تعالى: ﴿إِلَى مُدَّتِهِمْ﴾ (التوبة/٤) واعتبر لها الآخرين (الزمان و الحين) نظيرين تقريباً للمعنى. كما أنه استفاد من كلمة «النظير» غير مرّة في تفسيره نحو ما قال في تفسيره اللغوي عند قوله تعالى: ﴿فَتَلَقَّى آدَمُ﴾، (البقرة/٣٧) «التلقي: نظير التلقن».<sup>٢</sup> وهناك مصطلحات أخرى مشابهة للنظائر استعملت في الجمّع مثل: شبيه، نظير، متقارب المعنى، متقارب، وعلى معنى واحد وما إلى ذلك سنوافيكم بها في موضعه.

ويختلف عدد النظائر المذكورة من نظيرين إلى خمسة نظائر. ولهذا قد تشتمل النظائر على كلمتين، مثل: «المسّ واللمس»<sup>٣</sup>؛ أو ثلاث كلمات، مثل: «الخوف والجزع والفرع»؛ أو أربع كلمات، مثل: مثل: «الانصراف والاتّباع والاقتداء والاحتذاء»؛ أوخمس كلمات، مثل: «البطلان والفساد والكذب والزور والبهتان»؛ وأمّا النظائر التي تناولها الطبرسي فهي لم تكن في العبارات لتكون نظائر للآيات، فأدب كثير من المفسّرين الذين دخلوا في المقارنة بين الآيات فجعلوا البعض نظيراً للآخر، بل هي نظائر تقتصر على المفردات سواء ما كان منها في القرآن الكريم أو خارجاً عنه وهذا هو الذي امتاز به الجمّع عن التفاسير الأخرى لإفراده بجثاً في علم النظائر وهو علم مستقلٌ من العلوم التفسيرية.

ومما يجدر التنبيه إليه هنا أنَّ «النظائر» المستخدمة في الجمّع قد تكون بمعنى الترافق اللغوي وقد تكون بمعنى الاشتراك النفطي (الوجه) وقد يتعلّق بها موضوع آخر عنوانه التباین (الفارق) في

<sup>١</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١١/٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ١/١٧٣.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١/٢٩٣.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١/٢٠٢.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ١/٢٠٢.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ١/٢١١.

البحوث اللغوية، حيث عُني بكل واحد منها بحثاً وتحليلاً إحصائياً في هذا المختصر مع ذكر ما سبقته من أهم البحوث فيه.

## ٢. النظائر و«الترادف»

جاءت النظائر في اللغة جمعاً للنظير وقد أورد هذه الكلمة الخليل<sup>١</sup> (ت ١٧٥هـ) في كتابه العين وقال فيه: «نظير الشيء: مثله لأنه إذا نظر إليهما كأنهما سواء في المنظر وفي التأنيث نظيرة، وجمعه نظائر». وفسر الأزهري (ت ٣٧٠هـ) بالشبه وقال في كتابه تمهيد اللغة في حديث أورده لابن مسعود: «في حديث ابن مسعود: لقد عرفت النظائر التي كان رسول الله يقوم بها، عشرين سورةً من المفصل يعني سور المفصل، سميت نظائر لاشبه بعضها ببعض في الطول». <sup>٢</sup> وأضاف فيه الرمخشري (ت ٥٣٨هـ) معنى التقارب فقال في كتابه أساس البلاغة: «وهذا الجيش يناظر ألفاً: يقاربه»<sup>٣</sup>. وعليه فإننا نجد عند الطبرسي في المجمع ألفاظاً نحو: مثل، شبيه، نظير، متقارب المعنى، متقارب، وعلى معنى وما إلى ذلك.

وقد يكون النظير يعني الشبيه في المعنى؛ وقد يكون النظير يعني الشبيه في اللفظ من الوزن أو الطول، أو الشكل، وغير ذلك؛ فعلى توسيع ابن منظور (ت ٧١١هـ) في تعريفه للنظير في كتابه لسان العرب قائلاً: «النظائر جمع النظيرة، وهي المثل والشبه في الأشكال والأأخلاق والأفعال والأقوال»<sup>٤</sup> وأما وأما المقصود من النظائر المطروحة في بحث الترادف فهو المعنى لا اللفظ؛ كما أن المقصود من النظائر في بحث الاشتراك هو اللفظ لا المعنى.

إذ يمكن القول بأن النظائر المقصود منها في المجمع هو الترادف، إذ الترادف: «هو توالي الألفاظ المختلفة على معنى واحد»<sup>٥</sup>. ولم يستعمل الطبرسي الترادف بهذا المعنى المصطلح المشهور إذ لم يكن الترادف استعماله دارجاً بين المتقدمين من علماء اللغة والتفسير، فما كان يعبر عنه هو الذي قال عنه سيبويه بـ«اختلاف النظرين والمعنى واحد نحو: ذهب وانطلق»<sup>٦</sup> حيث أفرد في كتابه الكتاب باباً تحت

<sup>١</sup> الخليل الفراهيدى، كتاب العين، ١٥٦/٨.

<sup>٢</sup> الأزهري، تمهيد اللغة، ٢٦٦/١٤.

<sup>٣</sup> الرمخشري، أساس البلاغة، ص ٦٤١.

<sup>٤</sup> ابن منظور، لسان العرب، ٢١٩/٥.

<sup>٥</sup> انظر: الحرجاني، التعريفات، ص ٢٥٣؛ والقبروز آبادي، القاموس الخيط، ص ١٠٤٦؛ والسبوطى، المهر في اللغة، ١/٤٠٢.

<sup>٦</sup> سيبويه، الكتاب، ٢٤/١.

تحت عنوان «اللغز للمعنى». ومشى عليه المزبد في كتابه ما أثَقَ لغُظهُ واحتَلَفَ معناه<sup>١</sup> وابن الدقيق في الباب الثالث من كتابه اتفاق المباني، حيث قال فيه: «ما اختلف لغُظهُ واتَّفقَ معناه»<sup>٢</sup>، وغير ذلك مما لا مجال ولا داعي لطرحه هنا<sup>٣</sup>. وفي كتاب المزهر للسيوطى لمسات في هذا المعنى<sup>٤</sup> بالإضافة إلى أنه تناول «معرفة المترادف» في باب مستقلٍ من كتابه هذا<sup>٥</sup>. وأول من أفرد كتاباً معنوناً بالترادف على المصطلح المصطلح المقصود هو علي بن عيسى الرمانى (ت ٣٨٤هـ) في كتابه: «الألفاظ المترادفة والمتقاربة معنى»<sup>٦</sup>.

وقد يُعبَّر عن الترادف بالنظائر (النظائر) أحياناً – وهو معنى أعمٌ من الترادف<sup>٧</sup> – كما استعمله ابن ابن مسعود في حديثه عن السور المفصلة، وكما استعمله الفراهيدى في معجمه اللغوى في معنى الزَّعَارة قائلًا: «وليس لها نظائر إلا حمارة القبيظ، وصباره الشتاء، وعَبَالَةُ البَقْل»<sup>٨</sup> حيث أكتفى فيه بالإشارة إلى الشبه الوزنى الموجود بين الزَّعَارة وبين حمارة وصباره وعَبَالَة. وفي مثله على الشبه الوزنى ما قال ابن دريد (ت ٣٢١هـ): «قد جاءت لها نظائر، أعجف وعِجاف، وأبطح وبطاح، وأحرب وجراب»<sup>٩</sup> وأكثر ابن سيده (ت ٤٥٨هـ) من استعمال النظائر في كتابه المخصص في المعانى المشابهة المشابهة نحو قوله: «البُرُّ و الصَّلَةُ و الإِحْسَانُ نظائر»<sup>١٠</sup> وقوله: «التوبه والإِنَابَةُ و الإِقْلَاعُ نظائر في اللغة»<sup>١١</sup> وهكذا نجد المنهاج نفسه عند الزمخشري – المعاصر للطبرسى – في كتابه اللغوى الفائق نحو

<sup>١</sup> السيوطى، المزهر، ٣٠٥/١.

<sup>٢</sup> ابن الدقيق، اتفاق المباني، ص ٢٤٣.

<sup>٣</sup> للمزبد راجع المقال الفارسي: قاسم بور، محسن، «بورسي خادهای ترادف و تحلیل آنها در تفسیر مجمع البيان» أي «دراسة رموز الترادف وتحليلها في تفسير مجمع البيان»، بروهش نامه قرآن و حدیث، صص ١٦٤ - ١٨٣ - ١٨٣.

<sup>٤</sup> السيوطى، المزهر، ٣٠٥/١.

<sup>٥</sup> السيوطى، المزهر، ٣١٦/١.

<sup>٦</sup> بلتنا بغدادي، ١/٦٨٣ نقلاً عن «بورسي خادهای ترادف ...»، ص ١٦٥.

<sup>٧</sup> لأنَّ الترادف ينحصر في المعانى المشابهة؛ والنظير قد يكون في المعانى المشابهة أو في الأوزان، أو الأشكال، أو في الإعراب أو الاشتقاق أو ما شابه ذلك.

<sup>٨</sup> التخليل الفراهيدى، كتاب العين، ٣٥٢/١.

<sup>٩</sup> ابن دريد، جهرة اللغة، ١/٤٤٨؛ ابن سيده، المخصص، ٨/٤.

<sup>١٠</sup> ابن سيده، المخصص، ١٣/٩٤.

<sup>١١</sup> المصدر نفسه، ١٣/٩٥.

قوله: «اللُّجْتُ وَ الْلُّجْحُ وَ الْحَلْتُ نِظَائِرٌ»<sup>١</sup> كما أنَّ الطوسي في تفسيره للبيان تبسط في بحوثه اللغوية في استخدام مصطلح النظائر دون الترادف في المعانى المتماثلة و المتشابهة، والذي ينبغي ذكره أنَّ الطبرسي اعتمد في معظم بحوثه اللغوية عند النظائر على البيان الذي سبقه نحو قرن وذلك من أجل أن صاحب البيان (أي الطوسي) كان من جهة استاذه الذي تربى عنده علمًاً و اخلاقًاً ومن جهة أخرى أنَّ الطبرسي رأى في كتابه البيان بحراً في العلم والأدب لم يرد فوته فجعله قدوة في تفسيره مع التهذيب والتحقيق. والأمثلة على ذلك كثيرة لكنه يتطلب بحثاً يستقلّ في بايه في المقارنة بين الجمع و البيان نصفح الذكر عنه ضيقاً للمجال.

والطبرسي بدوره لم يستعمل الترادف على المعنى المصطلح (ما اختلف لفظه وانفق معناه)، وإنما الذي استخدمه هو النظير وما يشابهه من الألفاظ؛ وأمّا المعنى اللغوي للمترادف فإنه لم يستعمله في تفسيره إلا في موضعين ويعنى التلاحم، وذلك عند قوله تعالى: «عَسَى أَنْ يَكُونَ رَدْفَ لَكُمْ» (النمل/٧٢) حيث قال فيه: «قال ابن الأعرابي ردفت و أردفت ولحقت ولحقت بمعنى وترادفوا تلاحموا».٢ وفي موضع آخر عند قوله تعالى: «وَ اخْتِلَافُ اللَّيْلِ وَ النَّهَارِ» (آل عمران/١٩٠) يقول فيه: «وجه الدلالة في تعاقب الليل و النهار أن في ترادفهم على مقدار معلوم لا يزيدان عليه ولا ينقصان منه».٣ فأأخذ الترادف في معنى التعاقب تفسيراً «لاختلاف» الليل والنهر لا نظيرًا لهما.

هذا ولم يقتصر الطبرسي في بيانه المفردات المترادفة على تعبيره بـ «النظير أو النظائر» وإنما جاء في مواضع أخرى من تفسيره في تعابير مشابهة يراد بها المعنى نفسه كاستعماله «متقارب»؛ أو «متقاربة المعنى» في عدة مواضع يناهز عددها على الأقل ١١ مورداً. وذلك نحو «العقل، والنهمي، والحجى، متقاربة المعنى».٤ وهناك تعابير أخرى استخدمها الطبرسي ليدللي بما بشكل آخر عن النظير (الترادف)، (الترادف)، نحو «معنى واحد»؛ «يعنى»؛ و«واحد» ما يناهز ١٨٦ مورداً نحو تفسيره اللغوي لكلمة ثبُلُون في قوله الكريم: «وَ أَعْلَمُ مَا يُبَدِّلُون» (البقرة/٣٣) حيث قال فيه: «والإباء والإظهار والإعلان معنى واحد».٥ ونحو «الخفة والسهولة معنى»،٦ في تفسير قوله تعالى: «الآنَ حَفَّ اللَّهُ

<sup>١</sup> الزمخشري، الفائق في غريب الحديث، ١٩٥/٣.

<sup>٢</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ٣٦١/٧

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ٩١٠/٢

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٣٨/٤

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ٥٦/١

عَنْكُمْ (الأناشل ٦٦) ونحو «الأب والوالد واحد»، في تفسير قوله تعالى: ﴿أَفَيْنَا عَلَيْهِ آبَانًا﴾ (البقرة/١٧٠)

وبالإضافة إلى ذلك استخدم الطبرسي كلمة «المثل» أو «الشبيه» تعبيراً عن نظائر الكلمة نحو «الوكر الدفع ... ومثله اللكر واللهر»،<sup>٣</sup> في تفسير قوله تعالى: ﴿فَوَكْرَةُ مُوسَى﴾ (القصص/١٥) ونحو «البتكة مثل القطعة»،<sup>٤</sup> في قوله تعالى: ﴿فَلَيَسْتَكِنَ آذَانُ الْأَعْوَام﴾ (النساء/١١٩)

وبعد أن قمنا بإحصاء استخدام هذه التعبيرات المختلفة في كلّ المجموع وجدنا أنَّ مصطلح «النظائر أو النظير» المستخدم في هذا التفسير في كلّ المجموع بلغت نسبته (٤٥.٣٩٪) وبلغت نسبة «متقاربة المعنى» (٥٢.٢٠٪) وبلغت نسبة استعمال «معنوي واحد أو معنوي أو واحد» (٦٦.٤٪) و«شبيه» (٤١.١٪) و«مثلك» (٢٢.٤٪) وقد احتصرنا ذلك في الجدول والرسم التاليين:

(١) الجدول الإحصائي للتعابير المختلفة للناظائر (المترادفات) اللغوية في المجمع:

النسبة	العدد	الإلفاظ
%٣٩.٤٥	١٧٢	النظرائر
%٢٠.٥٢	١١	متقاربة المعاني متقارب
%٤٢.٦٦	١٨٦	يعني واحد، يعنيًّا واحد
%١٤.٢٢	٦٢	ثلث
%١.١٤	٥	شبيه
%١٠٠	٤٣٦	المجموع

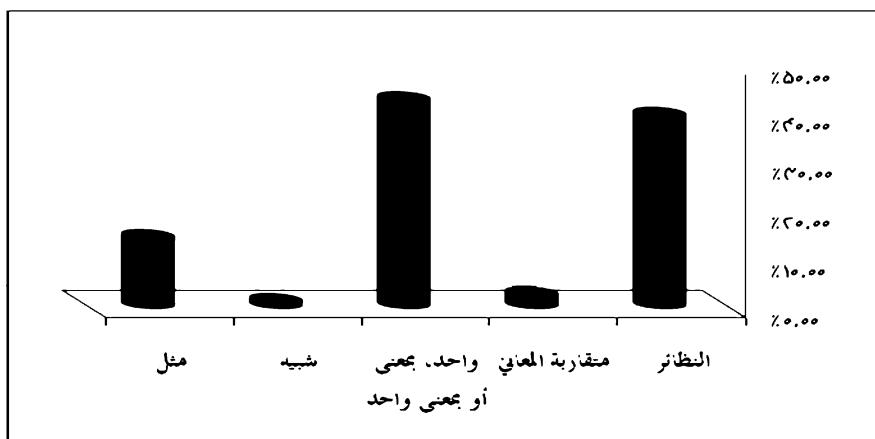
(٢) الرسم الإحصائي للتعابير المختلفة للناظائر (المترادفات) اللغوية في الجمع:

٤/٨٥٥ المصادر نفسه

المصدر نفسه، ١/٦٤

٢٨٣ / *Yasmeen Al-Harbi*

١٨١/٣ (معنی محتوا)



وما يمكن ملاحظته فيه أن الطبرسي مثل أي كاتب آخر لم يكن ملماً بما ذكره من النظائر اللغوية في تفسيره – وهذا لا ينقص من تفسيره من شيء – ولقد رأينا أن هناك كلمات أخرى في القرآن الكريم لها نظائر لغوية لم يذكرها الطبرسي أو غفل عنها وذكرها الآخرون وذلك نحو قوله تعالى: «في قلوبِهم مَرَضٌ» (البقرة/١٠) حيث قال فيه مثلاً أبو حيان الأندلسى: «المرض والألم والوجع نظائر»،<sup>١</sup> بينما شرحه الطبرسي واكتفى بذكر نقيس له وقال: «المرض العلة في البدن ونقيسه الصحة».<sup>٢</sup> أو ذكر الطبرسي نظائر في مجموعة من الكلمات فاتته نظائر أخرى متواحدة في البعض الآخر من الآيات نحو ذكره في قوله تعالى: «جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا» (البقرة/٢٢) بأن «الفراش، والمهاد، والبساط نظائر»،<sup>٣</sup> ففاتته كلمة «القرار» كنظير آخر من قوله تعالى: «جَعَلَ الْأَرْضَ قَرَارًا» (النمل/٦١) وكذا كلمة «الوطاء»، حيث زادها أبو حيان الأندلسى قائلاً: «والفراش، والمهاد، والبساط، والقرار، والوطاء نظائر».<sup>٤</sup>

حتى أن الطبرسي مع أنه اعتمد في معظم تفسيره على تفسير التبيان للشيخ الطوسي، كاعتماده على النظائر اللغوية، لكنه نجد من النظائر في التبيان ما لم يجده في الجمع، إذ إن في التبيان ما يبلغ ٢٠٩ مورداً من «النظائر» فحسب وفي الجمع ١٧٢ مورداً، وذلك نحو ما جاء في التبيان في تفسير قوله تعالى: «فَبَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ»<sup>٥</sup> بأن «العداوة، والبراءة، والمباعدة نظائر». ولم يأت في الجمع وهو ما

<sup>١</sup> أبو حيان الأندلسى، البحر المحيط، ١٨١/١.

<sup>٢</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١٣٥/١.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١٥٥/١.

<sup>٤</sup> أبو حيان الأندلسى، البحر المحيط، ٢٣٧/١.

<sup>٥</sup> الطوسي، التبيان، ١٦٤/١.

جاء في قوله تعالى: ﴿الَّذِينَ يَسْتَطِعُونَهُ مِنْهُمْ﴾ (النساء/٨٣) بأنّ «الاستباط، والاستخراج، والاستدلال، والاستعلام نظائر».١ ولم نجد منه أثراً في المجمع. وعلى مثاله نرى ما ورد في كتاب الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري من النظائر اللغوية ما لم يطرقه الطبرسي في تفسيرها نحو «الإحسان والإفضل»،٢ «الإحكام والإتقان»،٣ والاختيار والإيثار».٤

ودليل ذلك يعود إلى اهتمام الطبرسي بالتهذيب والتلخيص ما تقتضيه الحاجة في مباحثه التفسيرية من غير الإسهاب والتفصيل بللفائدة حتى إنّه إذا استخدم تعابير جزئية في أشكال وعبارات مختلفة بدلاً من المصطلح الواحد المعروف لدينا (أي الترافق) فإنّما استخدمها من أجل التدقّق والتطبيق على الواقع لفظاً ومعنى فإنّ «الشبيه» و«المثل» مثلاً لغاظان لا يتراافقان تماماً وإنّما متقاربان معنى وعلى مثالهما «متقاربة المعنى» و«على معنى واحد» وأمّا المصطلح الأشمل والأعمّ من هذه العبارات، والذي كثر استعماله في المجمع، فهو «النظائر»، حيث هو أشمل من «الترافق» كما مر ذكره.

### ٣. النظائر و(الاشتراك)

بعد أن تعرّفنا على النظائر بمعنى الترافق وهو ما اختلف لفظه واتفاق معناه فالاشتراك عكسه و«ضدّه»٥، وهو «ما اتفق لفظه واختلف معناه»٦ كما قال عنه سيبويه: «اتفاق اللقطين والمعنى مختلف»٧. وهذا المعنى (الاشتراك) داخل في علم الوجوه والنظائر؛ وقد ركز السيوطي على هذا الاشتراك في تعريفه لعلم الوجوه والنظائر في كتابه الإتقان قائلاً بأنّ «الوجه»٨ للفظ المشترك الذي يستعمل في عدة معانٍ كالفظ الأمة٩... والنظائر [اسم] في اللفظ، والوجه [اسم] في المعانٍ».١٠ وقبله

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ٣٧٣/٣.

<sup>٢</sup> أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص ١٦٢.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ص ١٧٥.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١٠١.

<sup>٥</sup> الجرجاني، التعريفات، ٢٥٣/١.

<sup>٦</sup> كتاب للمبرد تحت هذا العنوان، ذكره السيوطي في المزهر، ١/٣٠٥.

<sup>٧</sup> وضرب له هذا المثال: «وَجَدْتُ عَلَيْهِ مِنَ الْمُوَجَّهِ، وَجَدْتُ إِذَا أَرَدْتُ وَجْدَانَ الصَّالَةِ وَأَشْيَاهُ هَذَا كَثِيرٌ». سيبويه، الكتاب، ص ٥

<sup>٨</sup> قال السيوطي أنه أفرد في هذا الفن كتاباً سماه «معترك الأقوان في مشترك القرآن». (السيوطى، الإتقان، ٤٠٩/١).

<sup>٩</sup> واستخراجنا لفظ الأمة ووحدناها على ثلاثة معانٍ منها: الملة (بقرة/١٤٣) و الطريقة (زخرف/٢٣) والملة (يوسف/٤٥).

<sup>١٠</sup> السيوطى، الإتقان في علوم القرآن، ١٤٤/٢.

وبه نرى ابن الجوزي حيث قام بهذا التعريف لأول مرة<sup>١</sup> في كتابه نزهة الأعين حيث قال فيه: «واعلم أن معنى الوجه والنظائر: أن تكون الكلمة الواحدة قد ذكرت في مواضع من القرآن الكريم على لفظ واحد وحركة واحدة، وأريد بكل مكان معنى الكلمة غير معناها في المكان الآخر، وتفسير كل كلمة بمعنى يناسبها غير معنى الكلمة الأخرى، هذا ما يسمى «الوجه». أما النظائر: فهو اسم للألفاظ، وعلى هذا تكون الوجه أسماءً للمعاني...».<sup>٢</sup>

والذي نراه في الجمع للطبرسي أنه إذا استعمل النظائر لبعض المفردات فالمقصود منه هو التشابه أو التقارب في المعنى كما صرخ به غير مرة في تفسيره، وسبق ذكره في باب الترادف، فعنده النظائر تعني الترادف، والترادف يعني ما اختلف لفظه واتفاق معناه. وأماماً إذا كان مما يتافق لفظه ويختلف معناه فالتعبير عنه في الجمع ينحصر على الوجه من دون ذكر للنظائر، وبعبارة أخرى أنه بخلاف أسلافه من مثل مقاتل، والترمذى وغيرهما لم يستعمل الوجه والنظائر معاً ولم يستعمل النظائر في ما يعني الاشتراك وإنما استعمل الوجه فحسب ما يعني الاشتراك، والاشتراك يعني ما اتفق لفظه واحتل معناه.

واستعمال الوجه من غير النظائر لم يكن غير مسبوق لديه فإن أول من طرح موضوع الوجه وأهميته في التفسير هو النبي (ص) وذلك في حديث له قال فيه: «لا يكون الرجل فقيهاً كلّ الفقه حتى يرى للقرآن وجهاً كثيرة».<sup>٣</sup> وجاء مثل ذلك في كلام علي بن أبي طالب (ع) حيث قال من كلام له: «إن القرآن حمال ذو وجوه».<sup>٤</sup> وأول كتاب انتهج نهج الوجه والنظائر معاً في التفسير - على ما لمح إليه السيوطي<sup>٥</sup> - هو كتاب مقاتل بن سليمان (ت ١٥٠ هـ). باسم «الوجه والنظائر في القرآن»<sup>٦</sup>، «وقد نقل الزركشي في البرهان، والسيوطى في الإتقان، كثيراً من هذا الكتاب أو من نقل منه، واستفاد به أكثر المؤلفين في علوم القرآن بعد مقاتل».<sup>٧</sup> وقد أحصى عدد ألفاظ المفسرة بالوجوه في هذا الكتاب بلغ في نسخة ١٣٠ لفظة، وفي أخرى ١٨٥ لفظة.<sup>٨</sup> وهناك عدة كتب أخرى - بعد

<sup>١</sup> راجع: مجلة البحوث الإسلامية، ١٧٠/٢٧.

<sup>٢</sup> ابن الجوزي، نزهة الأعين الوازير في علم الوجه والنظائر، ص ٨٣.

<sup>٣</sup> السيوطي، الإتقان، ١/٤٠٩.

<sup>٤</sup> المجلسي، بخار الأنوار، ٢/٤٣٥.

<sup>٥</sup> السيوطي، الإتقان، ١/٤٠٩. قال فيه: «وذكر مقاتل في صدر كتابه حديثاً مرفوعاً (لا يكون الرجل فقيهاً...)».

<sup>٦</sup> تفسير مقاتل بن سليمان، ٥/٧٢.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه، ٥/٦٩.

<sup>٨</sup> راجع المقال الفارسي: بل نريا، از وجوه و نظائر مقاتل بن سليمان و حكيم ترمذى تا تفسير امام جعفر صادق

كتاب مقاتل - طبعت في مجال الوجوه والنظائر، نذكرها اختصاراً حسب الجدول التالي لخلص منه إلى ما بلغه المجمع في عدد الوجوه:

(٣) الجدول الإحصائي للألفاظ المفسرة لها بالوجوه في الكتب المطبوعة حسب الترتيب الزمني إلى القرن التاسع:

العنوان	الكتاب	المؤلف	اللغة	عدد الألفاظ
الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	مقابل بن سليمان (ت ١٥٠ هـ)	مقابل بن سليمان	اللغة	١٨٥
الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	هارون بن موسى (ت نحو ٢٠٨)	هارون بن موسى	اللغة	٢٠٨
النصاريف (تفسير القرآن مما اشنبهت)	مجيبي بن سلام (ت ١١٥)	مجيبي بن سلام	اللغة	١١٥
نحو القرآن	الحكيم الترمذى (ت نحو ٨١)	الحكيم الترمذى	اللغة	٨١
إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم	ابن الدامغاني (ت ٤٧٨ هـ)	ابن الدامغاني	اللغة	٥٢٣
نزهة الأعين التواظر في الوجوه والنظائر	ابن الحوزي (ت ٥٩٧ هـ)	ابن الحوزي	اللغة	٣٢٤
وجه القرآن	حبيس التفلسي (ت ٥٦٢٩ هـ)	حبيس التفلسي	اللغة	٢٧٨
كشف السرائر في معنى الوجوه والأشباه	ابن العماد المصري (ت ٨٨٧ هـ)	ابن العماد المصري	اللغة	١١١
معنرك الأقران في مشترك القرآن	السبوطى (ت ٩١٠ هـ)	السبوطى	اللغة	١٠٦

وأما كتاب «جمع البيان في تفسير القرآن» للطبرسي الذي لم يكن موضع دراسة إحصائية لعدد الوجوه في الجدول المذكور أعلاه فإنه أولًا: امتاز في الوجوه اللغوية عن غيره من الكتب التي مضى ذكرها بأنه كتاب تفسير في مجموعة من الجملات قام فيه بتفسير الألفاظ والآيات على أساس البحوث المختلفة من غير تحصيص كتاب في علم الوجوه والنظائر، في حين أنها نرى مثل مقاتل بن سليمان أفرد كتاباً خاصه في علم الوجوه والنظائر، من غير كتابه التفسيري المشهور بتفسير مقاتل بن سليمان، كما نجد نحو ذلك للسيوطى من كتاب تفسير ابنه الدر المنشور في تفسير المؤثر من غير كتابه الذي خصصه بهذا العلم تحت عنوان مقترن الأقران في مشترك القرآن. ثانياً إن الوجوه التي قمنا بدراستها إحصائياً لم تنحصر في بحث «اللغة» للمجمع وإنما هي ملروسة ضمن البحوث التفسيرية المختلفة من الإعراب واللغة والقراءة والمعنى ونظم الآيات نأتي بأمثلة منها وشواهد من النص في أدناه:

أ. الوجوه في بحث «اللغة»: هناك وجوه كثيرة لغوية ذكرها الطبرسي في بحث «اللغة» من تفسيره

وذلك نحو بيانه في تفسير «الصاعقة» عند قوله تعالى: ﴿فَأَخْذُنَّكُمُ الصَّاعِقَةَ﴾ (البقرة/٥٥) حيث قال فيه: «الصاعقة على ثلاثة أوجه: (أحداها) نار تسقط من السماء... (والثاني) الموت.... (والثالث) العذاب...»<sup>١</sup>. ونحو قوله في تفسير «الأمة» لقوله تعالى: ﴿وَلَا تَكُنْ مِنْكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْغَيْرِ﴾ (آل عمران/٤٠) بأنها « تستعمل على ثمانية أوجه منها الجماعة ومنها اتباع الأنبياء لاجتماعهم على مقصد واحد ومنها القلعة لأنّه يأتّ به الجماعة ومنها الدين والملة، ... ومنها الحين والزمان،... ومنها القامة... ومنها النعمة ومنها الأمة بمعنى الأم»<sup>٢</sup>. ونحو ما رواه عن علي بن موسى الرضا (ع) في تفسير قوله تعالى: ﴿فَإِذَا قَضَيْتُمْ مَنَاسِكُكُمْ﴾ (البقرة/٢٠٠) بأنّ «القضاء على عشرة أوجه.... إلخ»<sup>٣</sup>.

**ب. الوجوه في بحث «المعنى»:** وذلك نحو تفسيره للتفريق من قوله تعالى: ﴿مَا يُفَرِّقُونَ بِهِ بَيْنَ الْمَرْءِ وَ زَوْجِهِ﴾ (البقرة/١٠٢) قال الطبرسي: «فيه وجوه (أحداها) أئمّة يوحّدون أحدّها على صاحبه ويبعضونه إليه فيؤدي ذلك إلى الفرقة عن قتادة. (وثانية) أنه يغوضون أحد الزوجين ويحملونه على الكفر والشرك بالله تعالى فيكون بذلك قد فارق زوجة الآخر المؤمن المقيم على دينه فيفرق بينهما اختلاف التحلاة وتباين الملة. (وثالثها) أئمّة يسعون بين الزوجين بالنمية والوشایة حتى يؤول أمرهما إلى الفرقة والميائنة»<sup>٤</sup>.

**ت. الوجوه في بحث «الإعراب»:** يناقش الطبرسي أحياناً الوجوه المختلفة لإعراب بعض الكلمات إذا اقتضت الضرورة خاصة إذا كان لها التأثير في تقويم الآراء وتفسير الآيات، نذكر منها على سبيل الإلماع ما قاله الطبرسي في الوجوه المتعددة لمعنى «من» عند قوله تعالى ﴿فَأَتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِثْلِهِ...﴾، (البقرة/٢٣): «من يقع على أربعة أوجه: (أحدها) أن يكون بمعنى ابتداء الشيء من مكان ما كقولك خرجت من البصرة. (وثانية) بمعنى التبعيض كقولك أخذت من الطعام قفيزا. (وثالثها) بمعنى التبيين كقوله تعالى ﴿فَاجْتَبِبُوا الرِّجْسَ مِنَ الْأُوْثَانِ﴾ وهي في التبيين تخصيص الجملة التي قبلها كما أنها في التبعيض تخصيص الجملة التي بعدها (ورابعها) أن تقع مزيدة نحو «ما جاعني من رجل» فإذا قد عرفت هذا فقوله تعالى: ﴿مِنْ مِثْلِهِ﴾ قال بعضهم أن من بمعنى التبعيض وتقديره فأتوا ببعض ما هو مثل له وهو سورة وقيل هو لتبيين الصفة وقيل أن من مزيدة لقوله في موضع آخر ﴿سُورَةٌ مِّنْ مِثْلِهِ﴾ أي مثل

<sup>١</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١/٢٤٠.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٢/٨٠٦.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١/٣٦٢.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ١/٣٩٠.

هذا القرآن وتعود الماء في مثله إلى ما من قوله ﴿مِمَّا رَزَقْنَا عَلَى عَبْدِنَا﴾ في الأحوال الثلاثة وقيل أن من معنى ابتداء الغاية والباء من مثله يعود إلى عبادنا فيكون معناه بسورة من رجل مثله والأول أقوى لما نذكره بعد<sup>١</sup>.

ث. الوجوه في بحث «القراءة» و«الحججة»: إذا كان هنالك اختلاف في قراءة بعض الآيات فأول عنوان مبحث يطرحه الطبرسي بعد ذكر الآية هو «القراءة» ثم يأتي في إثبات القراءات المختلفة أو صحتها بتوجيه المعاني المناسبة لها في مبحث «الحججة» فمن ذلك قوله تعالى: ﴿وَفُوقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ﴾ (يوسف/٧٦) حيث قال فيه: «وفي الشواذ قراءة ابن مسعود فوق كل ذي علم علیم». <sup>٢</sup> ثم ذكر في باب «الحججة» توجيه ابن جنی لهذه القراءة الشاذة بذكر الوجوه المختلفة لها ليصحّ المعنى: «قال ابن جنی إن قراءة من قرأ و فوق كل ذي علم علیم يحتمل ثلاثة أوجه: أحدها: أن يكون من باب إضافة المسمى إلى الاسم أي و فوق كل شخص يسمى عالماً أو يقال له عالماً علیم... والوجه الثاني: أن يكون «عالماً» مصدراً كالباطل وغيره والثالث: أن يكون على مذهب من اعتقد زيادة ذي فكأنه قال: و فوق كل عالماً علیم».<sup>٣</sup>

ج. الوجوه في بحث «النظم»: قد يطرق الطبرسي أحياناً موضوع نظم الآيات وسبب اتصال بعضها بعض وذلك في آخر بحوثه التفسيرية للآية وقد يجد هناك أكثر من سبب أو وجه لاتصال الآية بما قبلها، أحصيناه في الجدول وذلك مثل قوله تعالى: ﴿هُلَّمَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَإِنْ تَبْلُو مَا فِي أَنفُسِكُمْ... وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (البقرة/٢٨٤) حيث يقول: «ذكر في كيفية اتصال هذه الآية بما قبلها وجوه (أحدها) أنه لما فرغ من بيان الشرائع ختم السورة بالتوحيد والوعظة والإقرار بالجزاء (والثاني) أنه لما قال والله بكل شيء علیم اتبعه بأنه لا يخفى عليه شيء لأن له ملك السموات والأرض عن أبي مسلم (والثالث) أنه لما أمر بهذه الوثائق بين أنه إنما يعتد بها لأمر يرجع إلى المكلفين لا لأمر يرجع إليه فإن له ما في السموات وما في الأرض»<sup>٤</sup>.

قد أحصينا هذه الوجوه كلاً في بايه والنتيجة نذكرها حسب الجدول والرسم التاليين:

(٤) الجدول الإحصائي للألفاظ المفسرة لها بالوجوه في البحوث المختلفة للمجمع:

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٥٧/١.

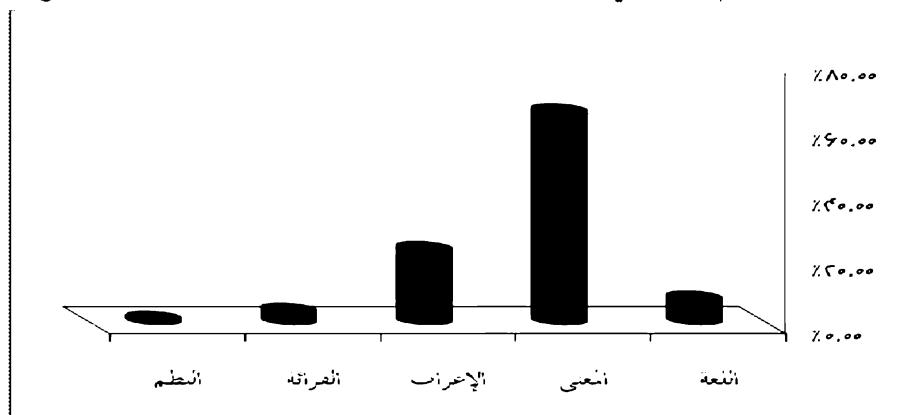
<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٣٨٢/٥.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ٣٨٣/٥.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٦٨٨/٢.

النسبة	عدد	الوجه
%٧٠٤٨	٧١	في «اللغة»
%٦٤٩١	٦١٦	في «المعنى»
%٢٢٦٥	٢١٥	في «الإعراب»
%٣٠٦٩	٣٥	في «القراءة»
%١٠٢٦	١٢	في «نظم الآيات»
%١٠٠	٩٤٩	الجملة

(٥) الرسم الإحصائي للألفاظ المفسرة لها بالوجوه في البحوث المختلفة للمجمع:



وكم يبدو من الجدول أنَّ الوجوه المدروسة في المجمع على غير ما نجده في الكتب الأخرى تتسع حوزها اللغوية وتدخل أكثرها في تفسير سياق الآيات ومفاهيمها وأنَّ لها باباً موسعاً في مبحث «الإعراب» من غير القراءة والنظم فكأنما الإعراب لديه بتسيقه الخاص وكذبيه مع ما فيه من وجوده المعاني المختلفة المحتملة يلعب دوراً مهما للغایة في تفسير الآيات مما أعززته التفاسير الأخرى في هذا المصمار.

#### ع. النظائر و«البيان»

عندما تحدثنا عن النظائر يعني الترادف، هناك يطرح سؤال بأنَّ هذا الترادف ناقص أو تام؟ وبعبارة أخرى، هل المترادفات يتطابقان من كل وجه (الترادف التام)؟ أم هناك اختلافات جزئية في بعض المعاني (الترادف الناقص)؟ يطرح السيوطي في كتابه المزهر مسألة الترادف والتباين، ويعرّفه عن

الإمام فخر الدين بأنّ الترافق: «هو الألفاظ المفردةُ الدالة على شيءٍ واحد باعتبارٍ واحد»<sup>١</sup> ثم يذكر مثلاً عن السيف والصارم كمتاردين بينهما تباهٍ من أجل عدم وحدة الاعتبار الملحوظة في التعريف فيقول: «إِنَّمَا دَلَّا عَلَى شَيْءٍ وَاحِدٌ لَكُنْ بِاعْتَبَارِيْنِ: أَحَدُهُمَا عَلَى الْذَّاتِ وَالْآخَرُ عَلَى الصَّفَةِ»<sup>٢</sup> فعليه من ذهب إلى أنّ «كُلُّ مَا يُظَنُّ مِنَ الْمُتَرَادِفَاتِ فَهُوَ مِنَ الْمُتَبَاهِيَّاتِ الَّتِي تَبَاهِيُّ بِالصَّفَاتِ كَمَا فِي الْإِنْسَانِ وَالْبَشَرِ إِنَّ الْأَوَّلَ مَوْضِعُهُ بِاعْتَبَارِ النَّسِيَانِ أَوْ بِاعْتَبَارِ أَنَّهُ يُؤْنَسُ وَالثَّانِي بِاعْتَبَارِ أَنَّهُ بِادِيِّ الْبَشَرَةِ»<sup>٣</sup>.

ومنع الترافق والأخذ به أو تقييد حلوئه بشروط للحدّ من توسعه، فهي آراء مختلفة لدى أهل العلم لكُلّ منهم أدلة وبراهينه ذكرت في بعض الكتب فلا نعاودها<sup>٤</sup>، ولكن نكتفي هنا بما خلص منها السيوطي إلى النتيجة الحاصلة بأنّ «مِنْ جَعَلِهَا مُتَرَادِفَةً نَظَرٌ إِلَى اتِّحَادِ دَلَالِهَا عَلَى الْذَّاتِ وَمِنْ يَمْنَعُ بِنَظَرٍ إِلَى اتِّحَادِهِ مُتَشَبِّهٌ بِالْمُتَرَادِفَةِ فِي الْذَّاتِ وَالْمُتَبَاهِيَّةِ فِي الصَّفَاتِ»<sup>٥</sup> كما أنه «موقف أبي هلال [كموقف الطبرسي في الجمع] أَنَّهُ لَا يُوَسِّعُ مِنْ دَائِرَةِ التَّرَادِفِ التَّامَّ أَمَّا التَّرَادِفُ الْجُزْئِيُّ فَلَا يَمْنَعُ بِحَالٍ».<sup>٦</sup>

وقد كتبت في منع الترافق التام وبيان الفروق اللغوية عدة كتب، نذكر منها كتاباً للحكيم الترمذى (ت ٣٢٠ هـ). عنوانه الفروق ومنع الترافق ومنع الترافق تناول فيه ١٦٤ زوجاً من الكلمات المتراوحة على المصطلح المعروف<sup>٧</sup> يفرق فيه بين المداراة والمداهنة، والمحاجة والمجادلة، والمناقشة والغالبة، والانتصار والانتقام، الخ، وهو فريد في بابه.<sup>٨</sup> وكذا كتاب الفروق اللغوية لأبي هلال العسكري، حيث حيث فيه الفروق ما يناهز ٩٣٨ مورداً لكل مجموعة كلمتين.<sup>٩</sup>

وأماماً الطبرسي فهو - كما يليو - يذكر النظائر اللغوية في كثير من الأحيان من غير أن يนาوش وجوه الافتراق بينها، وعليه فإنّ الفروق التي ينوه بها الطبرسي في بحث «اللغة» للتمييز بين النظائر،

<sup>١</sup> السيوطي، المزهر، ٣١٦/١.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٣١٦/١.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ٣١٧/١.

<sup>٤</sup> للمزيد راجع: الجرجاني، التعريفات، ١/٧٧؛ ابن الدمشقي، اللطائف في اللغة، ص ٢٠ - ١٧.

<sup>٥</sup> السيوطي، المزهر، ٣١٨/١.

<sup>٦</sup> ابن الدمشقي، اللطائف في اللغة، ص ١٩.

<sup>٧</sup> راجع المقال الفارسي: «از وجوه ونظائر... تafsir Imam Sadiq (ع)»، معارف، ص ٦٥.

<sup>٨</sup> الزركلي، الأعلام، ٢٧٢/٦.

<sup>٩</sup> أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، ص ٥٨٢.

قليل عددها بالنسبة إلى النظائر التي يذكرها فيها، فالنظائر مع اشكالها المختلفة نحو «متقاربة المعنى»، على معنى واحد، مثل، شيء و...». إذا بلغ عددها حوالي ٤٣٦، فإن الفروق لم يكُن يتجاوز عددها ١٣٦ موضعاً من المجمع. وهذا بغض النظر عن الموضع التي لم يصرّح فيها الطبرسي بلفظة «الفرق» في الجمع فإنّها غير محسوبة في هذه الإحصائية فمثلاً عند قوله تعالى: ﴿إِلَى مُذْتَهُم﴾ (التوبه/٤) يقول: «والملدة، والرمان، والحين نظائر»<sup>١</sup>، ولم يذكر التفاوت بينها بلفظ «الفرق» ليندرج ضمن الإحصاء وإنما أكتفى في هذا الموضع بالإبارة عن معنى «الملدة»، قائلاً: «وأصله من مدت الشيء مداً فكأنه زمان طويل الفسحة»<sup>٢</sup>، ثم تناول الكلمة الثالثة (الحين) في موضع آخر من تفسيره عند قوله تعالى: ﴿مَنَعَ إِلَى حِين﴾ (الأعراف/٢٧) ليبيّن التفاوت بينها وبين كلمتي الملة والزمان من غير التصرّح بلفظة «الفرق»، قائلاً: «والحين في غير هذا الموضع ستة أشهر، يدل عليها قوله تعالى: ﴿ثُوْتِي أَكُلُّهَا كُلُّ حِينٍ يَأْذِنُ رَبِّهَا﴾، والحين يصلح للأوقات كلها، إلا أنه في الاستعمال في الكثير منها أكثر»<sup>٣</sup>. كما كما أنه قد يدخل في بيان الفرق بين النظيرين ببيان ضدّهما، في نحو الفرق بين الرضا والمحبة وهما نظيران، فيقول: « وإنما يظهر الفرق بضديهما. فالمحبة ضدها البغض. والرضا ضدها السخط»<sup>٤</sup>. وهذا يدلّ على أنه تناول الفروق في مواضع عديدة من تفسيره ببيان المعاني كلاماً على حدة من دون تحديد عنوان لها. إذاً يمكن القول بأنّ الفروق اللغوية في الجمع لها فسحة من البيان لا تلتزم في هذه الإحصائية وبمحاجة إلى من يتعمّق في دراستها وجمعها بين الدفتين.

وما تحدّر الإشارة إليه التبيّه أنّ الطبرسي لم يقتصر على التنويه بالفروق في بحث «اللغة» تحديداً للتمييز بين النظائر وإنما له متّسع من البيان للفروق في بحث «الإعراب»، و«المعنى» من تفسيره وعليه فإنّ الفروق المستخرجة من الجمع في مقاييسها هذا على ثلاثة أقسام نأتي بها بذكر شواهد وأمثلة لها على سبيل الإشارة وهي:

أ. الفروق في بحث «اللغة»: من المواقع التي أشار فيها الطبرسي إلى الفروق الموجودة بين النظائر اللغوية نستطيع أن نُشير إلى قوله: «اللبس والتغطية والتعمية نظائر» عند تفسير قوله تعالى: ﴿فَوَلَا

<sup>١</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ١١/٥.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ١٧١/١.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٤٢٠/١.

وكان المنهج في استخراج هذه الفروق على أساس البحث عن كلّ ما ورد في الجمع بلفظ «الفرق» ومشتقاته كـ «الفرق»، «فرقة»، «فرقاً»، «فروقاً»، و غير ذلك مما له صلة بهذا الموضع.

تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ»<sup>٤</sup> (البقرة/٤٢) قال فيه: «والفرق بين التغطية والتعميم أن التغطية تكون بالزيادة والتفعيم قد تكون بالنقصان والزيادة»<sup>١</sup> وكما قال: «الذنب و الجرم معنٍ واحد و الفرق بينهما أن الذنب الاتباع فهو ما يتبع عليه العبد من قبيح عمله كالتابعة و الجرم أصله القطع فهو القبيح الذي ينقطع به عن الواجب»<sup>٢</sup>. قوله: «والهمزة واللمسة معنٍ و قد قيل بينهما فرق ...»<sup>٣</sup>.

**ب. الفروق في بحث «المعنى»:** وذلك مثل قوله تعالى: «وَ الَّتِي لَمْ تَمُتْ فِي مَنَامِهَا»<sup>٤</sup> (الزمر/٤٢) حيث قال فيه: «فالفرق بين قبض النوم و قبض الموت أن قبض النوم يضاد اليقظة و قبض الموت يضاد الحياة و قبض النوم يكون الروح معه في البدن و قبض الموت يخرج الروح معه من البدن...»<sup>٥</sup>. و نحو قوله: «فرق قوم بين الفقير والمحروم بأنه قد يحرمه الناس بترك الإعطاء و قد يحرم نفسه بترك السؤال فإذا سأله لا يكون من حرم نفسه بترك السؤال و إنما حرمه الغير وإذا لم يسأل فقد حرم نفسه و لم يحرمه الناس»<sup>٦</sup>. و نحو قوله: «الفرق بين الإسرار والإخفاء أن الإخفاء أعم لأنه قد يخفي شخصه و يخفى و يخفي المعنى في نفسه والأسرار يكون في المعنى دون الشخص ...»<sup>٧</sup>.

**ت. الفروق في بحث «الإعراب»:** يطرق الطبرسي أحياناً فروقاً اشتتاقة أو نحوية أو صرفية في مواضع قليلة من بحثه في «الإعراب» لا يتجاوز عددها ١٣ موضعًا، فمن ذلك ما ذكر من الفرق بين الحرفين نحو «لم ولما»<sup>٨</sup>; «لام القسم ولام الابتداء»<sup>٩</sup>; أو الإسمين نحو «بلى ونعم»<sup>٩</sup>; «مهمماً وما»<sup>١٠</sup>; أو الفعلين المشتركين لفظاً والمختلفين تعدياً بالحرف نحو «وسوس إليه ووسوس له»<sup>١١</sup>; «آمنت به

<sup>١</sup> الطبرسي، مجمع البيان، ٢١١/١.

<sup>٢</sup> المصدر نفسه، ٧١٣/٢.

<sup>٣</sup> المصدر نفسه، ٨١٧/١٠.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٧٨١/٨.

<sup>٥</sup> المصدر نفسه، ٢٣٥/٩.

<sup>٦</sup> المصدر نفسه، ٤٤٨/١٠.

<sup>٧</sup> المصدر نفسه، ٨٤٦/٢.

<sup>٨</sup> المصدر نفسه، ٨٦٦/٢.

<sup>٩</sup> المصدر نفسه، ٧٧٧/٢.

<sup>١٠</sup> المصدر نفسه، ٧٢٠/٤.

<sup>١١</sup> المصدر نفسه، ٦٢٦/٤.

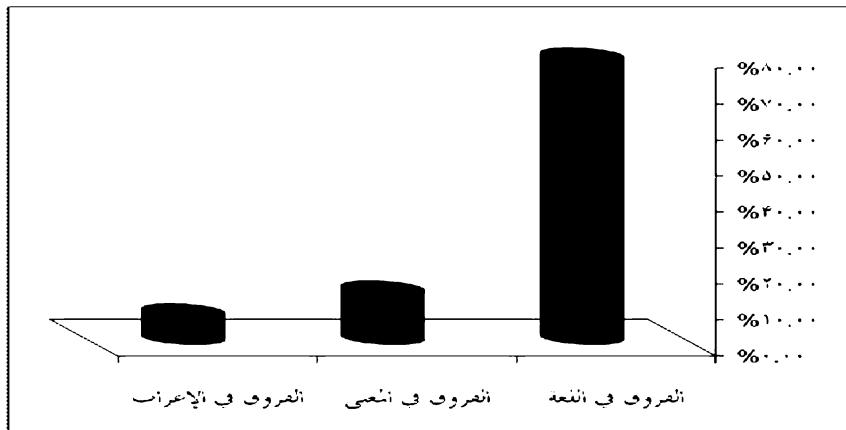
وأمنتكم له<sup>١</sup>؛ وما إلى ذلك. وهذه الفروق المطروحة في بحث «الإعراب» تشتمل عادة على النظائر اللغوية من باب الترافق ولا الاشتراك اللفظي بالمعنى المصطلح للوجوه والنظائر كما أنه يشير إلى تقارب المعنى في بحثه من «الإعراب» عند بيانه الفرق بين «تأمينه بقنطار و [تأمينه] على قنطار» قائلاً «أنَّ معنى الباء إلصاق الأمانة ومعنى على استعلاء الأمانة وهما يتعابران في هذا الموضوع لتقارب المعنى كما تقول مررت به و مررت عليه<sup>٢</sup>».

وأماماً الإحصائية التي قمنا بها في دراستنا لأنواع الفروق في المباحث الثلاث المسبوق ذكرها فإنّها تمّ عن نسبة مئوية طفيفة للفروق في «الإعراب» و«المعنى» ثمّ الفروق في «اللغة» نوضّحها على الجدول والرسم التاليين:

(٦) الجدول الإحصائي للفروق اللغوية والمعنوية والإعرافية في المجمع:

النسبة المئوية	العدد	الفرق
%٧٨.٦١	١٣٦	في «اللغة»
%١٣.٨٧	٢٤	في «المعذى»
%٧.٥٢	١٣	في «الإعراب»
%١٠٠	١٧٣	المجموع

(٧) الرسم الإحصائي للفرق اللغوية والمعنوية والإعرابية في المجمع:



١ المصدر نفسه، ٧/٣٣.

٢/نفسه، المصطلح

فالذى ينبعى ذكره هنا أن الفروق فى الجمجم بحاجة إلى دراسة مستقلة للاستخراج فإنها بالإضافة إلى تكاثفها فى الجمجم متميزة بمترئفات موضوعية غير مسبوقة لدى الآخرين وقد طوى الذكر عنها كسائر المباحث فى الوجوه والنظائر لعدم خوض الباحثين فيها.

## ٥. الخاتمة

إن أهم ما وصلنا إليه من النتائج يمكن تلخيصها في الموارد التالية:

١. إن النظائر المستخدمة في الجمجم لم تكن بمعنى الاشتراك اللغطي وإنما هي تعنى الترافق، والتراصف هو ما اختلف لفظه واتفاق معناه. كما أنه لم يستعمل النظائر بمعنى الوجه (الاشتراك اللغطي) ولم يستعملها مع الوجه كبعض أسلافه وإنما استخدم اصطلاح الوجه فحسب وذلك هو المراد بالاشتراك اللغطي أي ما اتفق لفظه وخالف معناه.
٢. إن الطبرسي لم يستخدم التراصف بالمعنى المصطلح المعروف وإنما استفاد من لفظة «النظائر» لبيان التراصف بين الكلمات كما أنه لم يحصر نفسه في اختيار لفظ واحد كالنظائر وإنما استعمل ألفاظ مختلفة تشابهها في المقصود نحو «متقاربة المعنى»، «شبيه»، «مثل»، «على معنى واحد» وغيرها. وقد أصاب في انتهاجه لاستخدام مثل هذه التعبيرات الجزئية والدققة بدلاً من مصطلح واحد - أي التراصف - جاء متأخراً إذ المعنى في هذه الألفاظ المختلفة لم يكن متفقاً من جميع الجهات والصفات حتى نذهب فيه إلى التراصف التام - وهو مصطلح اليوم - وإنما فيه تقارب أو تشابه أو تماثل على الأدق.
٣. تأثر الطبرسي في تفسيره بالتبیان لتلمذته على يد صاحبه ولما وجد فيه من السعة في المعانى الأدبية واللغوية وكشف الأسرار ما لم يجد مثله في التفاسير الأخرى بعهده وقبل زمانه فاقتدى به بترتيب وهذيب ونسق جديد يقع من القلوب السليمية الموقعة المرضي. وقد تفادي في تفسيره الجمجم ما خلط فيه التبیان وأثر ذلك في قوة بيانه واستحكام كتابه.
٤. للطبرسي في تفسيره اعتماد كثير في بيان النظائر اللغوية على ما جاء قبله في التبیان للطبوسي حيث نجد ما جاء من النظائر في التبیان يكون أكثر بالنسبة إلى ما جاء منها في الجمجم مع أنه لم يأت بها عن جميعها في كتابه، كما أن المقارنة بين الجمجم والتبیان من حيث تطابق المباحث اللغوية ومدى سعتها تتطلب دراسة مستقلة تركناها في هذا البحث.
٥. إن الجمجم مما فيه من الدقة والسرعة ونظم في البحوث اللغوية خاصة بالمقارنة بينه وبين المؤلفات الأخرى في مجال الوجوه والنظائر والفرق، هو مصدر أو معجم لغوي هام إلى جانب

المعاجم اللغوية الأخرى قبل اعتباره من أهم الكتب التفسيرية القديمة. هذا ولم تكن التفاسير الموجودة قبل المجمع وبعده أو في عهده من غير التبيان تشتمل على هذه البحوث بهذا النمط ليتمكن المقارنة بينها وبين المجمع.

٦. امتاز المجمع في الوجوه اللغوية عن غيره من الكتب بأنه كتاب تفسير في مجموعة من الجملات قام فيه بتفسير الألفاظ والآيات على أساس البحث المختلفة من غير تحصيص كتاب في علم الوجوه والنظائر وأن هذه الوجوه لم تتحصر في بحث «اللغة» وإنما هي مدرّسة ضمن البحوث التفسيرية المختلفة من الإعراب واللغة والقراءة والمعنى ونظم الآيات.
٧. إن الطبرسي مع أنه كان منفرداً وأول شخصية إسلامية من بين المفسّرين والكتاب في استخدام النظائر بمعنى الترافق والوجوه. بمعنى الاشتراك لكنه لم يكن غير مسوق في استعمال الوجوه من غير النظائر فإن أول شخصية إسلامية طرحت الوجوه وأهميتها في التفسير هو النبي (ص) وثاني شخصية إسلامية أكد عليها هو علي بن أبي طالب (ع).
٨. إن الوجوه المدرّسة في المجمع على غير ما نجد في الكتب الأخرى تتسع حوزتها اللغوية وتدخل أكثرها في تفسير سياق الآيات ومفاهيمها وأن لها باساً موسعاً في بحث «الإعراب» فكأنما الإعراب لديه بتسبيقه الخاص وهذيه مع ما فيه من وجوه المعانى المختلفة المحتملة يحظى دوراً يعتد به للغاية في تفسير الآيات مما أعزّته التفاسير الأخرى في هذا المضمار.
٩. لم نجد في المجمع عمماً في بيان الفروق للكلمات المترادفة (النظائر) أو المشتركة لفظاً وال مختلفة معنى (الوجوه) لكن فيه لمسات أشرنا إلى بعضها عرضاً على الرسم الإحصائي.
١٠. إن الطبرسي مع أنه خاض التهذيب والترتيب والتحقيق لما اغترفه من التبيان لكنه في بحوثه اللغوية يستحق التهذيب والتبويب على وجه آخر ألحنا إليه في هذا المقال وذلك بما فيه من الغوائـد التي لا يمكن إنكارها.

#### قائمة المصادر والمراجع

##### ١. القرآن الكريم

٢. ابن الجوزي، جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن، *نوهـة الأعين الواوازـر في علم الوجوه والنـظـائر*، تحقيق محمد عبد الكرم كاظم الراضـي، الطبـعة الأولى، بيـرـوت: مؤسـسة الرسـالة، ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م.

٣. ابن دريد، محمد بن حسن(ت٢٢١هـ)، **جهرة اللغة**، ٣ ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، د.ت.
٤. ابن الدقيق التحوي، سليمان بن بنين، **اتفاق المباني وافتراق المعاني**، تحقيق يحيى عبد الرؤوف جبر، الطبعة الأولى، عمان، دار عمان، ١٩٨٥.
٥. ابن الدمشقي، أحمد ابن مصطفى، **اللطائف في اللغة** (معجم أسماء الأشياء)، د.ط، القاهرة: دار الفضيلة، د.ت.
٦. ابن سيده، علي بن اسماعيل (٤٥٨هـ)، **المخصص**، ١٧ ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
٧. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي (١٣١١هـ/١٧١١م)، **لسان العرب**؛ ١٥ ج، صحّحه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق العبيدي، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٤١٤هـ.
٨. أبو حيان الأندلسي، (٧٤٥هـ)، **البحر الخيطي التفسير**، ١١ ج، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٢ - ٢٠٠١م.
٩. الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد (ت٣٧٠هـ)، **هذيب اللغة**، ١٥ ج، تحقيق محمد عوض مرعوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠١م.
١٠. الجرجاني، علي بن محمد بن علي، **التعريفات**، تحقيق إبراهيم الأبياري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٤٠٥هـ.
١١. الحسين بن محمد (أبو القاسم)، **المفردات في غريب القرآن**، حقّقه وشرحه محمد خليل عيتاني، الطبعة الأولى، طهران: مؤسسه فرهنگی آرایه، ١٣٨٧هـ.ش.
١٢. الدامغاني (الحسن بن محمد)، **قاموس القرآن أو إصلاح الوجوه والنظائر في القرآن الكريم**؛ تحقيق عبد العزيز سيد الأهل، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العلم للملايين، مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٨٣م.
١٣. الرئاسة العامة لإدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد، **مجلة البحوث الإسلامية**، ٧٩ ج، د.ط، د.ت.

١٤. الزركلي (جبر الدين)، الأعلام (قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين)، ٨ ج، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت: دار العلم للملائين، ٢٠٠٢ م.
١٥. الرمخشري، محمود بن عمر (ت ٥٣٨ هـ)، أساس البلاغة، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، د.ت.
- ١٦.....، الفائق في غريب الحديث، ٤ ج، تحقيق على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، لبنان: دار المعرفة، د.ت.
١٧. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قبير، الكتاب (كتاب سيبويه)، ٥ ج، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، عام الكتب، ١٤٠٣-١٩٨٣ م.
١٨. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ٢ ج، تحقيق فؤاد علي منصور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨ م.
- ١٩.....، الاتقان في علوم القرآن، ٢ ج، حقيقه محمد أبوالفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، (لا مكان)، منشورات الشريف الرضي بيدار عزيزي، د.ت.
٢٠. الطبرسي، فضل بن الحسن (٥٤٨-١١٥٣ م)، مجمع البيان في تفسير القرآن، ١٠ ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر، ١٤١٤/٥١٩٩٤ م.
٢١. الطوسي (ت ٤٦٠ هـ)، التبيان، تحقيق وتصحيح أحمد حبيب قصیر العاملی، الطبعة الأولى، مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤٠٩.
٢٢. العسكري، حسن بن عبدالله، (٣٩٥-١٠٦ هـ)، الفروق اللغوية، الطبعة الأولى، قم: مكتبة بصيرتي، ١٤١٠ هـ.
٢٣. الفراهيدي، خليل بن أحمد (١٠٠ هـ/٧١٩ م)، العين، ٨ ج، الطبعة الثانية، قم: انتشارات هجرت، ١٤١٠ هـ.
٢٤. فيروز آبادي، محمد بن يعقوب (٨١٧ هـ)، القاموس المحيط، ٤ ج، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.
٢٥. الجلسي، بخار الأنوار، ١١٠ ج، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٠٣ م. ١٩٨٣

٢٦. مقاتل بن سليمان، *تفسير مقاتل بن سليمان*، ٥ ج، د.ط، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٣ هـ.

#### المقالات:

٢٧. الضامن، حاتم صالح، الوجوه والظائر في القرآن الكريم عند السيوطي، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٣٤، ربيع الآخر ١٤٢٢ هـ، صص ٦-١٥.
٢٨. بیل نویا، از وجوده و نظائر مقاتل بن سليمان و حکیم ترمذی تا تفسیر امام جعفر صادق (ع)، صص ٦٠-١١٥، نوشته بیل نویا، ترجمه اسماعیل سعادت، معارف، دوره هفتم، شماره ٢، مرداد-آبان ١٣٦٩.
٢٩. قاسم پور، محسن، (و عباس اقبالی، مرضیه صالح پور)، بررسی خادهای ترادف و تحلیل آها در تفسیر مجمع البيان، شماره هفتم، پژوهشنامه قرآن و حدیث، صص ١٦٤-١٨٣، سال ١٣٨٩.

## نقد و بررسی تحلیلی آماری نظائر لغوی در تفسیر مجمع البيان «ترادف، تباین و اشتراک»

سید حیدر فرع شیرازی\* و فاطمه حاجی زاده\*\*

چکیده

پژوهش در نظائر لغوی از مهم‌ترین مباحث علوم تفسیری است که بدون آن تقریباً فهم قرآن ممکن نیست و سابقه این امر به صدر اسلام بر می‌گردد و بزرگانی نیز قبل و یا بعد از طبرسی به این موضوع پرداخته‌اند. همچنین باید گفت که وجوده و نظائر قرآنی کتابهای چاپ شده تا قرن نوزدهم مورد بررسی قرار گرفته و از آنها آمار گیری شده است ولی مجمع البيان که به طور گسترده به این امر پرداخته مغفول مانده و مورد بررسی قرار نگرفته است.

بر همین اساس، نوشتار ذیل به بررسی و تحلیل کاربرد نظائر در مجمع، و الفاظ و مفاهیم مختلف لغوی و مشابه آن پرداخته است. مقصود از کاربرد نظائر در مجمع، وجوده لغوی (اشتراک لفظی) نیست که به معنای کلماتی باشد که در لفظ مشترک و در معنا متفاوت باشند، بلکه منظور از آن فقط ترادف، و آن به معنای کلماتی است که در لفظ مختلف و در معنا مشترک باشند.

طبرسی در بیان نظائر از الفاظ مشابه دیگری چون «متقاربة المعنى»، «على معنى واحد»، «مثل»، «تشبيه» و مانند آن نیز استفاده کرده است، همچنانکه طبرسی آنگاه که مقصودش اشتراک لفظی بوده، از اصطلاح وجوده، بدون اینکه نظائر را همراه آن بیاورد، استفاده کرده است، و این در حالی است که برخی، وجوده و نظائر را همراه هم در معنای اشتراک لفظی، به کار برده‌اند. در رابطه با نظائر به معنای ترادف نیز باید گفت که طبرسی اعتقادی به ترادف تام (هم معنایی کامل) نداشته، لذا گاهی به تفاوت‌های لغوی تحت عنوان «فرق»، و یا «فروق» پرداخته است و در این موضوع از شیوه ابو هلال عسکری پیروی کرده است.

**كليد واژه‌ها:** طبرسی، وجوده و نظائر، ترادف، اشتراک لفظی، مجمع البيان

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، (نويشنده مسؤول)، Shiraz.he@yahoo.com

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.

تاریخ دریافت: 1392/12/05 ه.ش = 24/02/2014 م تاریخ پذیرش: 1393/09/10 ه.ش = 01/12/2014 م

## A Quantitative Analysis of Lexical Similarities in Tabarsi's *Tafsir e Majmaulbayan*: Synonymy, Antonymy and Homophone

Sayyed Heidar Fare Shirazi<sup>\*</sup>, Fatema Haji Zade<sup>\*\*</sup>

### Abstract

The study of lexical similarities is one of the most important issues in religious text interpretation without which the comprehension of the Holy Quran is almost impossible. This domain of scholarship dates back to the beginning of the Islamic era, and great scholars, before and after Tabarsi, have taken it into consideration. The number of Quranic homophones and similarities in some books published up to the ninth century have been fully studied statistically. However, *Majmaulbayan* of Tabarsi, which has dealt with them more comprehensively has not been given due attention. The present study investigated various cases of linguistic similarity in *Majmaulbayan* as well as the related lexical meanings. Similarity here does not mean homophones, where two or more different forms have the same pronunciation but different meanings. Rather, it means synonyms, where different words have similar meanings.

In expressing similarities, Tabarsi used various terms such as '*motaqarebatulmaani*' (having similar meanings), '*alamaaniwahid*'(single meaning ), '*misl*'(similar ), and '*shabih*'( similar). When he wanted to refer to homophones, he mentioned homonymy without saying anything about similarities, while other scholars used homonyms together with other similarities in the sense of homophones. As for similarity in the sense of synonymy, Tabarsi did not believe in total synonymy, and he referred to lexical differences as '*farq*' or '*foruq*' (differences). In this case, he followed Abuhalal Askari.

**Keywords:** Tabarsi, faces and isotopes, synonyms, antonyms and subscription verbal words, the compound statement.

---

\* - Assistant Professor, Khalij Fars University, Iran.

\*\* - Arabic Language and Literature, Khalij Fars University, Iran.

أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله وتوس

مسرحيّة الملك هو الملك أنموذجاً

الدكتور محمد صالح مروشية<sup>١</sup>

ملخص

يتناول هذا البحث أثر المسرح الملحمي عند بريخت في مسرح سعد الله وتوس الذي التزم بالواقع، وحاول أن يسهم في زيادةوعي المتلقّي من خلال الاعتماد على تقنيات (التغريب)، ومحاولة توظيف التراث لخدمة المجتمع العربي وقضاياها؛ إذ برزت مرحلة جديدة في مسرح وتوس بعد نكسة حزيران نتيجة تأثيره بالمسرح البريختي بهدف مواجهة الأزمات التي عصفت بالعالم العربي بعد انكسار الأحلام في بناء المشروع القومي. ولم ينسخ وتوس تقنيات المسرح الملحمي نسخاً، بل طوّعها ضمن علاقة جدلية ووظّفها خلعةً للمجتمع، وتغييرًا للمتلقّي على التفكير في إعادة خلق عالم عربي جديد.

**كلمات مفتاحية:** التّغريب، المسرح الملحمي، التّراث.

## مقدمة:

يعدّ سعد الله ونوس واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي؛ إذ تمثّل روح النظرية البريختية، بعد أن اطلع على أعمال بريلخت النظرية والتطبيقية، وما كُتب عنه من دراسات. كما تلّمذ على أيدي أساتذة البريختيين في فرنسا، ومنهم "برنار دورت" و "جون ماري سورو"، وقد اعترف وتوسّص صراحةً بتأثّره بريلخت، وعندهم في الكتابة المسرحية، في حوار أجراه معه الدكتور رشيد بوشعير قائلاً: « لا أطن أنّ هناك كاتباً معاصرًا لم يتأثّر سلباً أو إيجاباً بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة، وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة عامة »<sup>(2)</sup>.

<sup>١</sup> أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشنغتشن، اللاذقية، سوريا.

تاریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٤/٠٢ م.ش = ٢٣/٠٦/٢٠١٣ م.ش = تاریخ الفتوح: ٠٩/٠٦/١٣٩٣ م.ش = ٢٧/١١/١٣٩٢ م.ش

<sup>٢</sup> - يه شعير، الرشيد، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، ص ٨٥.

والواقع أنّ ونوساً اتّخذ من مبدأ التّغيير البريجتني وظيفة جوهريّة لمسرحه في مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي. ولكن هل استطاع أن يفهم مسرح بريجت وبهضم نظريته، وما أثر ملامح هذه النّظرية وتقنياتها في أعماله المسرحية؟ إنّ هذا السّؤال يقودنا إلى الحديث عن مفهوم نظرية بريجت الملحميّة، ومن ثّمَّ الانتقال إلى رصد تقنياتها التّغريبية في مسرحية "الملك هو الملك" لـ سعد الله وتوس كأنموذج لأثر بريجت في مسرح وتوس.

تأتي أهمية هذا البحث من عاملين اثنين:

أولهما: محاولة تقديم رؤية جديدة تعكس وعي وتوس بالمسرح الملحمي.  
ثانيهما: قلّة الدراسات النقدية حول العلاقة بين المسرح الملحمي ومسرح سعد الله وتوس، وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تناولت العلاقة بين مسرحية بريجت (رجل برج) ومسرحية وتوس (الملك هو الملك).

أما هدف البحث فيطمح إلى الكشف عن أثر المسرح الملحمي في مسرح وتوس من خلال البحث في التقنيات التّغريبية التي استخدمها في بنائه المسرحي.

يعتمد البحث على المنهج المقارن بغية توضيح الأثر البريجتني في مسرح سعد الله وتوس، واكتشاف الروح التي تربط مسرحه بالنظرية الملحمية عند بريجت للوصول إلى الرؤية التّغريبية التي قدمها في مسرحيته (الملك هو الملك)، وتجدر الإشارة إلى أن البحث يتبع أيضاً على المنهج الوصفي للوقوف على أهم السمات الفنية التي تميز أسلوبه وتقنياته في توظيف التّراث من خلال الواقع المسرحي.

مفهوم النّظرية الملحميّة عند بريجت:

أرسى بريجت B. Brecht (١٨٩٨ - ١٩٥٦) مفهوم المسرح الملحمي نظرياً، وطبقه في مسرحه معتمداً في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم، وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمراً لنطمور المسرح التعبيري في ألمانيا؛ إذ طرحت فكرة إضفاء الصبغة الملحمية على المسرح، «والمسرح الملحمي كما صاغه بريلشت نظرية متکاملة في المسرح لأنها

تعالج العملية المسرحية بكل أبعادها، بما في ذلك كتابة النص، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضاً التأثير على المتفرج <sup>(١)</sup>.

وتعتمد المسرحية الملحمية على السرد « فهي تتعرّض دائمًا للماضي، ومن هنا وجب على العارض اتباع السرد الروائي بطريقة علمية لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما » <sup>(٢)</sup>، وتشير بعض الدراسات إلى (أن برخت استعار هذا المصطلح « ملحمي » من أرسطو لكي يحدد نوعاً سرديًا يتبع وصف بضعة أحداث متوازية) <sup>(٣)</sup>، واستخدم هذا المصطلح لعدم تقيد الملحمية بزمان ومكان محددين، وعدّ برخت مصطلح « ملحمي » « مقدمة منطقية للتأملات المقترحة » <sup>(٤)</sup>.

لكنه غير كافي للدلالة على المسرح الذي يرغب فيه، فأطلق على مسرحه - في ما بعد - اسم « الدياليتيكي »، ومع ذلك ظلّ على الحميمية نفسها للتسمية التي أطلقها على النظرية منذ عام ١٩٢٦، وذلك « لموضوعيتها في سير أغوار الماضي السحيق، بإعادة صياغته صياغة معاصرة، بجانب العنصر السردي التعليقي التوضيحي للشكل، الذي يحدد معالم المضمون » <sup>(٥)</sup>

يعرف محمد مندور المسرح الملحمي بأنه: « يقوم على القصص الترامي وسرد الأحداث، ويجعل من المتفرج مراقباً، ولا يدجمه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي، كما أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة، ودون أن يلهب تشوق المتفرج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير » <sup>(٦)</sup> ومعنى هذا أنّ غاية المسرح الملحمي شحذ المتفرج لتغيير واقعه، أي لا يجوز أن يكون المسرح وسيلة للتنفيس.

<sup>١</sup>- إلياس، د. ماري، فصاب، د. حنان، المعجم المسرحي، ص ٤٥٦.

<sup>٢</sup>- صدقي، محمد، النظرية الملحمية في مسرح برخت، ص ١٢٩.

<sup>٣</sup>- أوين، فريذرث، بروتولد برخت " حياته، فنه، عصره "، ص ١٥٦.

<sup>٤</sup>- برخت، بروتولد، نظرية المسرح الملحمي، ص ٢٦٧.

<sup>٥</sup>- صدقي، محمد، النظرية الملحمية في مسرح برخت، ص ١٥٢.

<sup>٦</sup>- مندور، محمد، في المسرح العالمي، ص ١٦.

أما ناهد الديب فتعرف المسرح الملحمي بأنه: « مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلة، بعيداً عن الإيهام، تبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية، على أساس أنَّ الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الديكور، والإضاءة والموسيقى على نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكملة للنص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم »<sup>(١)</sup>.

إنَّ مفهوم الإيهام الذي ركَّز عليه التعريفان السابقان، من المفاهيم الجوهرية التي يقوم عليها المسرح الأرسطي، « ولكن على الرغم من أن بريلخت انتقد المسرح الدرامي القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يبتعد تماماً عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف من منظور ماركسي »<sup>(٢)</sup>. ولعلَّ مفهوم الإيهام ونظرية التطهير التي طرحتها أرسطو كانا من الأسباب التي جعلت بريلخت يشير على المسرح التقليدي، وهذه الثورة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية التي انعكست على الأدب والفن آنذاك، « فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جاماً يؤثر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجه فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيري، طرح بريلخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم من خلال توضيع الحدث في سياقه التاريخي »<sup>(٣)</sup>. فالمعلوم أنَّ الحكاية تقدم حدثاً وقع في زمن مضى، ومن هنا نكتشف « أن بنية العمل الملحميَّة القائمة على السرد تعتمد شكل التقاطيع إلى لوحات تشكّل كل لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني. والامتداد الزمني يسمح بتبيّان التحول لدى الشخصية »<sup>(٤)</sup>.

وهنالك سمات أخرى للمسرحية البريجنطية ذكر منها: اختفاء البنية التصاعدية التي نلتقي بها في المسرح الدرامي « فالعقدة فيه تغيب، ولا توجد ذرورة للحدث، كما أنَّ الصراع فيه لا يطرح

<sup>١-</sup> الديب، ناهد، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث، ص ٢٨٦.

<sup>٢-</sup> إلباس، ماري، قصاب، حنان، المعجم المسرحي، ص ٤٥٧.

<sup>٣-</sup> المرجع نفسه، ص ٤٥٧.

<sup>٤-</sup> المرجع نفسه، ص ٤٥٨.

كصراع معلن و مباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المفترج باستنتاجه استنتاجاً «<sup>(١)</sup>.

ويبدو واضحاً أن رؤية بريلخت للشخصية المسرحية تختلف عن الرؤية الدرامية « فهي ليست كلاماً متكاماً يمثل الشخص في الحياة، وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينها..... وقد ركز على سلوكها..... وهذا السلوك هو سلوك اجتماعي تاريخي »<sup>(٢)</sup>.

فقد رأى بريلخت في الدراما الأرسطية « دراما برجوازية لا يكتبها ولا يريدها إلا من يتتمي إلى هذه الطبقة، وله مصلحة في بقائها..... وهي حين تُغرق الإنسان في الوهم، إنما تعوق تطوره العلمي التجاري، وتหลّر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقات »<sup>(٣)</sup> ومن هنا كانت ثورة بريلخت على المسرح الأرسطي — وهي الثورة الثانية بحسب قول مندور بعد ثورة الأوتشراك\* الروسية — ذي الطابع التخديري، الذي يعوق المشاهد عن التفكير في واقعه المؤلم.

إن المسرح الأرسطي يقوم في أساسه على التطهير، فالمفترج « يتظاهر من عاطفي الشفقة والخوف، فيغدو عضواً لا خطر منه على المجتمع، بعد أن استهلكت طاقته العاطفية في رؤية أحداث مسرحية خالصة »<sup>(٤)</sup>.

إن جوهر الأرسطية الاندماج والتعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر، أمّا جوهر البريلختية فهو مخاطبة عقل المشاهد في الدرجة الأولى.

وئمة فروق أخرى جوهرية بين المسرحيين الأرسطي والبريلختي، وهذه الفروق تحدث عنها بريلخت، وصيّفها في جدول منشور فيأغلب الكتب التي تحدثت عن بريلخت.

<sup>١</sup>- المرجع نفسه، ص ٤٥٨.

<sup>٢</sup>- إلياس، ماري، قصاب، د. حنان، المعجم المسرحي، ص ٤٥٨.

<sup>٣</sup>- مكاوي، عبد الغفار، مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لو كولوس، ص ٣٠.

\* الأوتشراك، مسرحية تعدّ بمثابة ربراتاج درامي، أي استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة، وعرض نتائج هذه الدرّاسة مجسّمة في صورة درامية، انظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص ١٦٥.

<sup>٤</sup>- حراري، رونالد، بريلخت، ص ٨٣.

والجدول الآتي يوضح عناصر الاختلاف بين المسرحين المسرح الدرامي (الأرسطي) والمسرح البريجنطي (الملحمي) <sup>(١)</sup>.

المسرح الملحمي (البريجنطي)	المسرح الدرامي (الأرسطي)
يروي الأحداث	يجري الأحداث
يوقف فاعليته	يستهلك فاعلية المشاهد وإرادته
يحمله على اتخاذ موقف	يشير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف
يقدم للمشاهد صورة للعالم	ينقل للمشاهد تجارب وخبرات
المتفرّج يوضع في مواجهة شيء ما	المتفرّج يجذب إلى شيء ما
المتفرّج يواجه الأحداث ويدرسها	المتفرّج يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشخصيات
المتفرّج والممثل ينتظرون كلّ منهما شخصيته لتأخر لهما فرصة التفكير التقديمي.	المتفرّج والممثل يندمجان في الأحداث وتوليد عاطفتي الشقة والخوف ومن ثم التطهير
الإنسان كائن ثابت غير قابل للتغيير، وبidleه أن يغيّر الأشياء	الإنسان كائن ثابت غير قابل للتغيير
يفترض أنّ الإنسان كائن معروف مقدّماً	
كلّ مشهد يرتبط بالآخر	
الاعتماد على التراكم الكمي	تصاعد الأحداث ونحوها
يعتمد على العقل	يعتمد على العاطفة
البطل ليس له مكانة بصفته الفردية وإنما هو رمز المصير الجماعي.	البطل يحتلّ المكانة الأولى في المسرحية

لكن ما البديل الذي يقترحه بريجنت لإخراج المشاهد من حالة الإيهام السلبية؟ البديل عند بريجنت — كما يرى الدكتور القط — هو «أن يتخلّى المؤلفون والخرجون والممثلون عن محاولة إيهام

١- بنظر، عزام، محمد، مسرح سعد الله وتوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، ص ١٢٦—١٢٧. وبنظر: دي سوشبيه، حاك، بروتوكل بريجنت، ص ٢٤ — ٢٩.

المشاهدين بالحقيقة، ويتجربوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي، وأن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف، تكون غايته مشاهد ولوحات تروي أحاديثاً ما، تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية، دون أن تخلق من المواقف المتورطة والصراع الدرامي ما يتبرأ الفعال المشاهد أو يدفعه إلى توهم الحقيقة أو الاندماج مع بعض الشخصيات<sup>(١)</sup>. فغاية المسرح الملحمي ليس الاندماج، وإنما حتى المشاهد على التفكير والقيام بدور إيجابي ؛ لهذا حرص بريلخت، في بناء المسرحية وإخراجها وتمثيلها، على أن يجعل «للمتفرّج موقفاً آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التغريب»<sup>(٢)</sup> وهذا ما يسمى بالتغيير، وهو أساس النظرية الملحمية.

### مفهوم التغريب:

إن أبسط تعريف لهذا المصطلح هو «جعل المألوف غريباً»<sup>(٣)</sup> على نحو يتبع للمشاهد رؤية الأشياء المألوفة في ضوء جديد يثير في نفسه الدهشة والغرابة، ومن ثم يسعى إلى فهمها فهماً جديداً. ويعرف بريلخت نفسهُ التغريب بقوله: «إنَّ تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخلص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيها ظاهر ومعروف أو بيدهيه، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلاً منها»<sup>(٤)</sup>. أمّا فريدريك أوين فيعرّف التغريب بأنه: «العملية التي تقوم في وضع الشيء الذي يفحصه المرء بعيداً عنه، والنظر إليه بأعين جديدة، وبوصفه غرياً وبإعادة اكتشافه»<sup>(٥)</sup>. ويقترب من التعريفات السابقة تعريف أريك بنتلي ؛ إذ يرى أنَّ التغريب «تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها بوصفها شيئاً يدعى للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف، والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرّج أن يلجم إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية»<sup>(٦)</sup>.

<sup>١</sup>- فقط، عبد القادر، *فن المسرحية*، ص ٤٢١ - ٤٢٢.

<sup>٢</sup>- إلياس، د. ماري، قصاب، د. حنان، *المعجم المسرحي*، ص ٤٥٧.

<sup>٣</sup>- حمادة، إبراهيم، *آفاق المسرح العالمي*، ص ٥٣.

<sup>٤</sup>- بريلخت، برونوولد، *الأورجانون الصغير للمسرح*، تر: فاروق عبد الوهاب، ص ٨٠.

<sup>٥</sup>- أوين، فريدريك، *بريلخت "حياة، فنه، عصره"* ص ١٦٢.

<sup>٦</sup>- بنتلي، أريك، *نظريات المسرح الحديث*، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ص ٨٢.

والتغريب لم يكن على مستوى عنصرٍ من عناصر العرض المسرحي فحسب، وإنما شمل عناصر العرض المسرحي كافة (النص، الممثل، الديكور، الإضاءة... الخ) ولذلك لابد من تطبيق منهج تكامل فيه عناصر المسرح وأدواته جمِيعاً لتحقيق تأثير التغريب المطلوب.

وأكَّد رونالد جراي أنَّ تطبيق النَّظرية الملحمية على الإخراج والتمثيل يجب ألا ينافي عنا حقيقة مهمة هي «أنَّ تأثير التغريب يدخل في بناء المسرحية ذاتها وفي لغتها، ولذلك جرأ إلى التكرار أو ازدواجية الشخصية والأحداث في البناء»<sup>(١)</sup>.

ومهما يكن من أمر، فإنَّ التغريب بأوسع معانيه ليس مسألة أساليب فنية، بل هو تغريب لطريقة الحياة اليومية إلى منطقة الشعور، وهو ليس تقنية شكليَّة، بل وسيلة لإيقاظوعي المتلقي، وحثه على اتخاذ موقف ما.

تجدر الإشارة إلى أنَّ المسرح الملحمي ليس مبتدعاً أو جديداً من ناحية الشكل الفني – كما يقول بريخت نفسه – فقد سبقه إلى ذلك المسرح الآسيوي القديم فيما يخص عرضه للشخصيات. أضف إلى ذلك أنَّ مسرحيات القرون الوسطى طفت عليها الناحية التعليمية، وقد يخيّل للمرء أنَّ بريخت مبتدع نظرية التغريب، أو أنَّ التغريب عنصر جديد لم يعرف من قبل، غير أنَّ الأسس والتقنيات التي تقوم عليها النَّظرية الملحمية معروفة منذ القديم، ويرجع إلى بريخت الفضل في جمعها والتَّأليف بينها، بعد أن كانت أشتاتاً متفرقة، فالمسرح الملحمي يرتبط بصلة نسب مع أقدم أشكال المسرح الآسيوي، وخاصة المسرح الصيني والياباني<sup>(٢)</sup>.

### التغريب في مسرح سعد الله وتوس "مسرحيَّة الملك هو الملك أنمودجا"

امتلك وتوس زمام الاتجاه الملحمي، وتبُلورت لديه النَّظرية الملحمية، وبدأ يعبر عن هذا الوعي والاستيعاب في مسرحياته، التي اتَّخذت طابعاً ملحمياً في كثير من جوانبها؛ إذ كان تأثيره بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنَّ استجابته كانت تُخضع لضرورات البحث عن قالب في يلائم القضايا العربية في مرحلة الستينيات، ومن ثمْ كان تأثيره بتقنيات

<sup>(١)</sup>- جراي، رونالد، بريخت "حياته، فنه، عصره" ، ص ٨٩.

<sup>(٢)</sup>- انظر، مكاوي، عبد الغفار، المسرح الملحمي، ص ٧-٦.

المسرح الملحمي بوصفها أقدر على التعبير عن هوم المجتمع العربي في هذه الحقبة. وسيتجلى - بشكل واضح - أثر النظرية الملحمية في ( مسرحية الملك هو الملك ) وأهم تقنياتها وأسسها الفنية. وإذا كانت المسرحية قد تشاهدت مع مسرحية ( رجل ب الرجل ) في الفكرة العامة وبعض المواقف، إلا أنها لم تتطابق معها ؛ لأن وتوس اتكاً على الخطوط العربية وبعض المخطات العامة ليتجه صوب مجتمعه، بغوص فيه، ويصور التناقضات التي تسيطر على علاقات البشر ليتحقق بذلك قدرًا من الإبداع.

تقدّم بعض الدراسات رؤية نقدية مغايرة حول التشابه بين مسرحية ( الملك هو الملك ) ومسرحية برینت ( رجل ب الرجل )، مفادها أن سعد الله ونوش بين هذه المسرحية على أساس « المزاوجة بين التراث العربي، والهموم السياسية والاجتماعية المعاصرة »<sup>(١)</sup>. وتؤكد الدكتورة حورية حمو هذه الرؤية حول علاقة مسرحية ( الملك هو الملك ) بالتراث؛ لأن « سعد الله ونوش استلهم في هذا العمل المسرحي إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهي حكاية ( النائم واليقظان ) وقد وردت في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة»<sup>(٢)</sup>. ويدحض سعد الله وتوس الآراء التي ذهبت إلى أنه اتكاً على مسرحية برینت ( رجل ب الرجل ) في بناء مسرحيته ( الملك هو الملك ) مؤكداً « أن الصلة بينها وبين حكاية ( رجل ب الرجل ) ما هي إلا صلة واهية وثانوية جداً..... والمطابقة بينها، إن وجدت، ما هي إلا حدث - رمز، بدءاً منه تفارق الأفكار والاتجاهات»<sup>(٣)</sup>.

وصل وتوس إلى قناعة تشير إلى أن التراث لا يمكنه أن يكون بديلاً عن تشكيلات العالم المعاصر تماماً؛ لذلك نراه «أحرى تغييراً على الحكاية، فترع عنها روح الدعاية، وخلصها من ارتباطها بزمان ومكان معينين، وجعلها مطلقة تعلو على التاريخ، واستبدل الرشيد بملك لمملكة ما، والسياف مسرور بـ ( بربير الوزير )، وأبا الحسن بـ ( أبي عزة )، واستحدث شخصيات مثل شهيندر التجار والشيخ طه، هدف إكمال البيئة الاجتماعية الاقتصادية للملك وزواجه بصفتهم الأطراف المكملة لبعضها بعضاً

<sup>١</sup>- عطية، أحمد محمد، نحو تأصيل المسرح العربي، ص. ٩.

<sup>٢</sup>- تأصيل المسرح العربي بين النظري والتطبيق (في سوريا ومصر)، ص ٢٦٤.

<sup>٣</sup>- سعد الله، ونوش، بيانات لمسرح عربي جديد، ص ١٥٧-١٥٨.

في الحكم، كما استحدث شخصيتي (زاهد) و (عبد) وترك لهما مهمة رواية الأحداث وقيادة «اللعبة»<sup>(١)</sup>.

تبعد الرؤية الملحمية جليّة في السطور الأولى لمدخل المسرحية، إذ «يدخل الشخص إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيكل؛ حيوية، حركات هلوانية»<sup>(٢)</sup>. إنّ الطريقة البهلوانية لدخول الممثلين إلى خشبة المسرح تهدف إلى تحقيق غايتين: الأولى، ذات التصاق وثيق بالمسرح الملحمي؛ إذ أريد لها أن تقنع تحقيق نوع من التوحّد بين الممثلين والجمهور.

أمّا الثانية فتتجلى في محاولة إقناع المترّجين بأنّهم إزاء لعبة مسرحية وأنّ ما سيشاهدونه لا يمتّ من قريب أو بعيد إلى مسرحية درامية تقليدية تقوم على فكرة الإيهام بواقعية الحدث الذي يجري عرضه في أثناء تأدية الممثلين حر كاهم البهلوانية، وأوضاعهم التشكيلية يتوجّهون إلى الجمهور - كما فعل بريجنث في مسرحه الملحمي - بقصد تعريف هذا الجمهور بأدوارهم التمثيلية، إضافة إلى تعريفه بالخط العام للحكاية.

وبعد التمهيد، يظهر الإطار العام للعبة القائمة على خشبة المسرح، إنّا إزاء مملكة ما. الممنوعات في هذه المملكة كثيرة، لا تحصى، عدا الأحلام؛ إذ إنّ الأخيرة مباحة، شريطة ألا تتحوّل إلى أفعال تهدف إلى تغيير ما هو موجود.

أبو عرّة تاجر مفلس، يحلم بأن يكون ملكاً على البلاد ولو ليوم واحد، كي يفتكر بخصوصه الذين كانوا وراء إفلاسه، أمّا زوجته فينحصر حلمها في أن تعود الحال إلى ما كانت عليه في السابق، وإلا فإنّ ابنتها عرّة ستصرخ من العثور على الزوج المناسب، في الوقت الذي تحلم فيه الابنة عرّة بقولوم فارس أحالمها من بلاد بعيدة (.....) ولا يرد في ذهن الأم أو الابنة بأنّ خادمهم عرقوب، يحلم بأن يأتي اليوم الذي ترتفّ فيه عرّة إليه.

أمّا أركان السلطة في المملكة، فإنهما يعلمون أيضاً، الملك ضجر لكنّه يحلم أن يلعب لعبة خطيرة ومسليّة في الوقت نفسه، تذهب عنه ضجره وتثبت له أنّ حوله بأنّ العرش لم ينتقل إلاّ من أجل أن يجلس

<sup>(١)</sup>- عزّام، محمد، سعد الله وتوس بين التوظيف التراخي والتجريب الحدائي، ص ٧١.

<sup>(٢)</sup>- وتوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مجل ١، ص ٤٨١.

عليه هو من دون غيره، الوزير تنحصر أحالمه في أن يظلّ اليد اليمنى للملك، أمّا الجلاد، فكلّ حلمه يتجسد في ألا يحرم بلطته، بينما يظلّ حلم كلّ من شهيندر التجار، والشيخ طه مجسداً في أن يظلا ممكين بالخيوط التي تشد رقاب الناس، اقتصاديًّا وروحيًّا.

يعدّ وّوس، وهو يوالي تقديم مسرحية "الملك هو الملك" ، إلى عرضها على مساحات ثلاث تربطها خيوط تبدأ واهية، ثم تتدخل، وتشتبك، لتبدو في آخر الأمر وكأنّها مساحة واحدة.

في المساحة الأولى: البلاط ورجالاته، تطالعنا في المشهد الأول لافتة مكتوب عليها «عندما يضجر الملك يتذكّر أن الرعية مسلية، وغنية بالطاقات الترفيهية»<sup>(١)</sup>.

ويلفت نظرنا في هذا المشهد وصف وّوس لكرسي العرش والبلاط، وزي الملك ووزيره «العرش كرسي ضخم من الأبنوس والعااج (...) البلاط اتساع مكانی بارد (...) الملك كتلة قماشية تجلس على العرش. إنّ حضوره كله يبدو مكتفأً في ثيابه ذات الألوان الحادة، والمعقدة في مطرزاتها.. يجب أن تظهر الثياب وكأنّها قالب يرتدي الملك ويشكّل قوامه..»<sup>(٢)</sup> والوزير من جانب الملك، كتلة قماشية أخرى، لكنّها مقارنة مع زمي الملك أصغر حجماً.

ويهدف وّوس من وراء وصف الحالة والظروف إلى تحقيق غايتين؛ الأولى: إظهار كلّ من البلاط والملك ووزيره بصورة أقرب لأن تكون كاريكاتورية، حالية من الأبهة المطبوعة في أذهان الناس عامّة، بقصد إعداد المتفرّج نفسياً، لتقبّل النّزوات الغريبة للملك.

أمّا الغاية الثانية، فأريد منها المساعدة على تحقيق المزيد من كسر الإبهام المسرحي لدى المتفرّجين، وذلك من خلال إبراز ما هو مأثور بشكل غير مأثور.

المشهد الذي يليه، لا يمثل انتقالاً مع الملك في جولته التّنكريّة إلى بيت أبي عزّة كما تقتضي صورات التّشويق الدرامي. إنّما هو (فاصل)، يجمع ما بين زاهد وعبيد؛ إذن هو انتقال إلى مساحة ثالثة في المسرحية، ولعلّ هذا الانتقال أحاله إلى المسرح الملحمي.

١- وّوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مجلّة ١، ص ٤٨٩.

٢- المرجع نفسه، ص ٤٨٩.

هذا المشهد يبدأ بلافتة مكتوب عليها (محكوم على الرعية أن تعيش الآن متتكرة) <sup>(١)</sup>.

المكان زاوية في طريق منعزلة، والرّعية ليست سوى عبيد الذي اتّخذ هيئة المتسلّل وزاهد المتخفي في هيئة حمال.

يكشف لنا حوار الاثنين أنّهما ليسا مسؤولين عن قيادة اللعبة المسرحية وحدّها لكتّهما مسؤولةان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السري. فها هو عبيد يعتزم الفرصة لبدي رأياً سياسياً ناضجاً حول أهلية الخدم، كفتنة اجتماعية « عبيد: أكاد أؤمن أنّ من الصعب الاعتماد على الخدم. إِنَّهُم يمثلون حالة خاصة ومعقدة. منطقياً ينبغي أن يكونوا معنا. ولكتّهم في الحقيقة ليسو معنا، حياة أسيادهم تفتّهم، وتلقّهم في حالة مستمرة من عدم التّوازن » <sup>(٢)</sup>.

على الرغم من انسياقية حوار هذا المشهد وسلامته، فإنّ شيئاً من المباشرة، بقي هو النّغمة السائدة فيه، كنتيجة لما زخر فيه من مقولات ومفاهيم سياسية بالدرجة الأولى، ولعل ذلك يؤكّد رغبة وتوس في إبراز المحتوى السياسي للمسرحية، وتوصيله إلى الجمهور في المشهد اللاحق يربط وتوس بين المساحة الأولى والمساحة الثانية من خلال وصول الملك ووزيره متتكررين إلى بيت أبي عزة، ويفلت نظرنا هنا أنّ التّنكّر لدى كلّ من زاهد وعبيد اتّخذ وسيلة للعمل السياسي السري، يهدف إلى الإطاحة بالحكم القائم، بقصد إقامة مجتمع لا استغلال فيه، في الوقت الذي اتّخذ فيه تكّر كلّ من الملك ووزيره وسيلة لدفع الصّجر والسّام عن الملك.

يضفي وتوس على التّنكّر ذاته صفة أكثر عمومية، وينحوه بعدّاً سياسياً ذا طابع تاريجي، لدى لقاء عبيد بعزّة، إذ يعمد المؤلّف إلى عقد أو اصر الارتباط التّرامي بين مساحاته الثلاث، عند كشف النقاب عن علاقة الحبّ الخفي بين عبيد المتخفي في زي المتسلّل وهو القائد في العمل السياسي السري، وعزّة وهي مواطنة من الشعب، في الوقت الذي جرى فيه ربط الملك المتخفي في ثياب تاجر بأبي عزة، وإذا كان أبو عزة جاهلاً بشخصيّة الملك، فإنّ عزة على العكس؛ إذ إنّها وعن طريق

<sup>١</sup> - وتوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، مجل ١، ص ٤٩٧.

<sup>٢</sup> - المرجع نفسه، ص ٤٩٨.

المصادفة، اكتشفت أنَّ التسُّول ليس مهنة حقيقة لعيدي، حتى إذا ما سألت الأخيرة عن أسباب تخفيه، اغتنم ونُوس السُّؤال كي يجعل من التخفي أداة لتفسير تاريخ التملُّك والملكية. ويظل الأمل بالقضاء على التَّنكُر مقترباً بثورة المتكرين اضطراراً على المتكرين اختياراً وكلما أوغلنا في إحداث المسرحية اكتسب التَّنكُر قدرة أكبر على الفعل، مما يمنحه مزيداً من الدُّفق الدرامي الذي يلعب دوره في ربط أجزاء المسرحية إلى بعضها بعضاً، مع الصراع الدائري بين ما هو مسموح وما هو ممنوع.

إنَّ اللُّعنة التي مارسها الملك بحق المواطن أبي عزَّة، بغية التَّرْفِيه عن نفسه بتحذير أبي عزَّة ووضعه على كرسي العرش، انقلبت على لاعبها؛ إذ إنَّ أبو عزَّة بعدما أفاق من نومه، وعاني لفترة من الوقت حالة عدم التَّصديق، ليس دوره الجديد، بالسُّهولة التي ليس فيها رداء الملك وتاجه، أمسك زمام الأمور بيد من حديد، واضعاً حدَّاً حاسماً لما بقي من مسموحات قليلة. وإذا كان الملك السابق قد سمح لمواطنيه من عامة الناس بالحلم والتخيل، شرط أن لا يقتنوا بالفعل، فإنَّ الملك الجديد (أبو عزَّة) صادر الأحلام والتخيلات أياً كان نوعها، هذا الخزم أذهل الملك السابق نفسه بعدما فقد صفتة كملك.

وفقد الشكل الخاص ملامحه الشخصية، فعجز عن أن يجد من يتعرَّف عليه، بما في ذلك تابعه الخاص ميمون، ومقدَّم أمنه... إضافة إلى ذلك زوجته ذاهنا. وبالمقابل وجد الملك الحازم (أبو عزَّة)، كل الذين يحتاجهم للتَّعرَّف عليه كملك من ضمنهم زوجته أم عزَّة التي لم يدر في ذهنها أنَّ الجالس على العرش لا يعدو كونه زوجها.

عزَّة وحدها هي أكثر وعيَاً كمحصلة منطقية لعلاقتها بعيدي، تشککت بالملك الجديد، و بما أنَّ الملك يمثل أقصى حالات التَّنكُر، فإنَّ كلاًً من عيدي وزاهد، يفسران بعد التَّنكُر لشخصية أبي عزَّة بقولهما: « زاهر وعيدي: وفي أنظمة التَّنكُر الملكية، تلك هي القاعدة الجوهرية... أعطني رداءً وتاجاً أعطلك ملكاً »<sup>(١)</sup>.

وتأنّي خاتمة المسرحية شبيهة بدخلها؛ إذ يتوجه الممثلون إلى المتفرجين بالحديث المباشر وهي لعبة لا بدّ أنها لعبه.

وهذا يعيدنا إلى محاولة المؤلّف المادفة إلى تأكيد غرضه في كسر الإيمان المسرحي، كما يقلّم تصوّره للحل على لسان شخصوصه وهو ينهي مسرحيته: «المجموعة: "معاً" تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجحود والشقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملوكها، ثم أكلته. في البداية شعروا بالغص، وببعضهم تقىأ، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبق تنكر ولا متذكرون..»<sup>(١)</sup>.

### عناصر التغريب في المسرحية:

يبدو الحضور البريجي قريباً في مسرحية الملك هو الملك، فالمسرحية مكونة من مدخل، وخاتمة وخمسة مشاهد، وأربعة فواصل، لكل مشهد وفاصل عنوان يلخص هذا المشهد أو ذاك الفاصل، مثلما فعل بريجيت في بعض أعماله المسرحية، فنجد وتوساً قد طرح عناوين المشاهد على لافتات مثل: (عندما يضجر الملك يتذكّر أن الرعية مسلية وغنية بالطاقات الترفيهية)، (الواقع والوهم يتعاركان في بيت مواطن اسمه أبو عزّة)، (الملك يعطي سريره ورداءه للمواطن أبي عزّة)، (المواطن أبو عزّة يستيقظ ملكاً)، وعنوان الفواصل مثل: (حكاية عن تاريخ التنكر وسرّ الجماعة السعيدة)، (محكم على الرعية الآن أن تعيش متذكرة)، (نذكر بأنّها لعبة ونراهن على النتيجة)... الخ وهذه اللوحات الأربع عشرة تحديد الأحداث وتعلق عليها.

من وسائل التغريب في مسرحية الملك هو الملك، أن عمد وتوس إلى قطع الحديث، وعدم الحرص على تطويره، حتى لا يحدث التشويق والاندماج بالنسبة للمشاهد، واستخدم وتوس الفعل الماضي طبعاً للتغريب التاريخي وحرصاً على أن تظل هناك مسافة بين الحديث المروي والشاهد.

«عيدي: تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجحود والشقاء، فاشتعل غضبها، وذبحت ملوكها، ثم أكلته.

عزّة: (مرتعدة) أكلوا الملك؟

عبيد: هكذا يروي التاريخ..<sup>(١)</sup>.

ولا يخرج وتوس في مسرحية الملك عن روح المسرح المريح، فالمسرحية تبدأ وتمة جوقة تحاول تنظيم نفسها وتؤكّد للمشاهد أنّ ما سوف يراه مجرّد لعبه، أي الإصرار على أنّ ما يحدث هو حكاية تروى، لنتعلّم منها.

«عبيد: «منادياً وسط الضّوضاء» هي لعبه. / أبو عزّة: هي لعبه. / الملك: نحن نلعب.

عبيد: الكل جاهز»<sup>(٢)</sup>.

فالمسرحية ما هي إلّا لعبه حضرها ويقودها زاهد وعبيد، والمقصود باللعبة مسرحياً، هو آثنا ممثّلون وأنّ ما نقدمه ليس محاكاة للواقع، وإنّما أمثلة تساعد على فهم بعض ما يجري في الواقع والتخاذل موقف منه، ومن هنا عمّدت المسرحية إلى كسر الإبهام.

إلا أنّ اختيار شكل اللعبة له وظيفتان كما يرى سعد الله وتوس؛ إذ يقول: «الأولى، هي أنّ الأحداث والشخصيات تقدم من وجهة نظر زاهد وعبيد بما يمثلانه، لا من وجهة نظر محايضة ولو شكلياً. وبالتالي فإنّ لكلّ واحدة من شخصيات المسرحية بعدين. الأول هو آثناها مع زاهد وعبيد في جماعة واحدة، والثاني آثناها تؤدي دوراً في أمثلة، من الحيوى بالنسبة لها أن تعمق في مغراها، وهي تبلغه للمتفرّجين، بل تشخصه، أما الوظيفة الإضافية الثانية، فهي الحيلولة دون استغراق المتفرّجين والممثلين»<sup>(٣)</sup>.

ولكي يؤكّد وتوس على إلّا يستغرق المشاهد والممثل في اللعبة، فإنّ التص يطرح في أكثر من موضع آثناها لعبه تتمّ في مملكة خيالية وهنية، ويؤكّد زاهد وعبيد آثناهما سيكونان متزوّجين في هذه الحكاية. «مرة ظهر هنا، ومرة ظهر هناك، ولكن في فوائل صغيرة وخارج سياق اللعبة»<sup>(٤)</sup>. وفي الفصل الثالث من المسرحية يؤكّد عرقوب والستّاف آثناها لعبه.

<sup>١</sup> - المرجع نفسه، ص ٥٢٣.

<sup>٢</sup> - سعد الله، وتوس، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٤٨٢.

<sup>٣</sup> - المرجع نفسه، مج ١، ص ٥٧٤ - ٥٧٥.

<sup>٤</sup> - المرجع نفسه، ص ٤٨٨.

«عرقوب: نحن نلعب

السياف: واللعبة تضي حتى الآن ببراءة »<sup>(١)</sup>.

ويؤكّد وتوس في المشهد الخامس أنَّ الملك يلعب، ويقول عرقوب:

«عرقوب:... تم الملعوب وببدأ الم Hazel ! »<sup>(٢)</sup>.

وهكذا يؤكّد وتوس أنَّ ما يحدث في أكثر من مشهد أنَّه مجرد لعبة، حتى ينبع استغراق المشاهد والممثل في التّقمّص. وهي وسيلة استخدمت هدف كسر الإيمان المسرحي، لتكون وسيلة للتغيير بدل التطهير، يتوجه بها إلى نقل المتفرج من حالة التخدير إلى حالة التنبية، كي يفهم عالمه المحيط.

وقد جلأ وتوس إلى استخدام فرقة الإنشاد في المسرحية وهذه الأناشيد من شأنها أن تقطع التسلسل حتى تنبع المشاهد من الاستغراق في الحدث، وقد تكررت هذه الأناشيد في أكثر من مشهد:

«أنت مولانا الكريم ، سدت بالملك العظيم

فابق يا نسل الكرام ، في نعيم لا يُرام

البشر في جينيه ، والخير في بجينيه

فاحفظ يا رب السماء ، معزوزاً ومكرّماً »<sup>(٣)</sup>

وحين عكس وتوس موضوع التّنّكّر، فإنه يوظّف اللغة الشّعبية والتراثية بعامة، توظيفاً يؤكّد مفارقة اللغة للواقع الراهن، ولذلك يتحدّث أبو عزّة بلغة تجنح إلى السّجع:

«أبو عزّة: وهو يدور كالأهليل " أصبح سلطان هذه البلاد، وأشدّ القبضة على العباد " مغنياً »

أنقش الختم على البياض، فقضى أمري بلا اعتراض »<sup>(٤)</sup> وقد كانت لغة زاهد وعييد رمزاً للثورة، لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزّة دلالات متصارعة، إلى جانب القيمة التعليمية المباشرة في معظم أقوال زاهد وعييد.

٢٩ - المرجع نفسه، ص ٥٢٩.

٣ - المرجع نفسه، ص ٥٥٧.

٤ - سعد الله، وتوس، الأعمال الكاملة، مج ١ ص ٤٨٤.

٥ - المرجع نفسه، ص ٤٨٤.

«زاهد وعييد: "معاً" تختلف التفاصيل، ولكن لا تختلف السمات الجوهرية، وفي أنظمة التفكير والملكيّة تلك قاعدة أُوسيّة»<sup>(١)</sup> وكان عييد يلقين الصالة درساً في أصول التفكير، كذلك عندما يقوم عييد بدور الرّاوي، عند حكايته عن الأصل التارخي للتّفكير، وكيفية الخلاص منه، وفي الفاصل الثالث من المسرحية يكون حواراً يغلب عليه الطّابع التعليمي أيضاً.

«السياف: في الحبيطة السلام، ومن الحبيطة أن نذكر.

عرقوب: كي لا يغفل المرء، ويسرح الفكر، توقف لحظة ونذكر.

عييد: ما من ملك يتخلّى عن عرشه إلاّ اقتلاعاً.

زاهد: ما من ملك يعيّر، أو يؤجر تاجه ولو مزاهاً»<sup>(٢)</sup>.

وفي خاتمة المسرحية، يقرر عرقوب أنّها لعبة كنت فيها الشّاهد والضّحية، ولكن «هل تعلّمت شيئاً»<sup>(٣)</sup> وكذلك السياف، الذي كان المنظّم والضّحية والذي صار مجرّد ظلّ أو غبار ولكن «ماذا يمكن أن يتعلّم الظلّ أو الغبار؟»<sup>(٤)</sup>.

كما جأ وتوس إلى وسيلة التعريف بالشّخصيّات لكسر الإبهام وкосيلة من وسائل تحقيق التّغريب.

«السياف: دعني أسأل قبل أن أبدأ، أنا سياف أم جلاد.... إني أحمل بلطة لا سيفاً»<sup>(٥)</sup>.

كما يعرف عييد الذي يقوم بدور الرّاوي مع زاهد ببعض الشّخصيّات:

«عييد: أم الشّهيندر والشّيخ طه، فإنهما ينتهيان ركناً ويعثان بالشخصوص والدمي»<sup>(٦)</sup>.

وبقية الشّخصيّات كذلك تعرف على نفسها، كالوزير بربير، وميمون عرقوب (... ) الخ، وإلى

جانب حيلة التعريف بالشّخصيّات جأ وتوس إلى حيلة بريئتيّة أخرى، وهي المشاهد الإيمائيّة، مثلما

<sup>١</sup>- المرجع نفسه، ص ٥٥٥.

<sup>٢</sup>- المرجع نفسه، ص ٥٢٩.

<sup>٣</sup>- المرجع نفسه، ص ٥٧١.

<sup>٤</sup>- سعد الله، وتوس، الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٥٧٢.

<sup>٥</sup>- المرجع نفسه، ص ٤٨٢.

<sup>٦</sup>- المرجع نفسه، ص ٤٨٣.

استخدم بريخت في مسرحيته "رجل ب الرجل" ، مشهد الجنود الانكليز وهم يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى المغفل " غالى غاي " ، ويتحول من مجرد حمال مغفل إلى جندي نشيط، يستخدم سعد الله وتوس الحيلة نفسها في مسرحية الملك هو الملك، عندما يعطي أبو عزة المغفل تاج الملك ورداهه، ويتحول بذلك من مجرد مغفل إلى ملك، وإن كانت الفكرة الأساس مختلفة في كلتا المسرحيتين عند كلّ من بريخت وسعد الله وتوس ؛ إذ إنّ أبو عزة لم يتحوّل باختياره، كما هو حال " غالى غاي " ، فالرّداء عند بريخت لا يلعب إلّا دوراً ثانوياً، أمّا عند وتوس فيلعب دوراً أساساً « أعطني رداءً وتأحاً، أعطك ملكاً»<sup>(١)</sup>.

وتقوم الغاية الأساس على استبدال إنسان بأخر من خلال تغيير الثوب « إنما تنفي إمكانية تغيير الإنسان، إذا لم يستبدل النظام، وتقوم المسرحية إجمالاً على تحليل بنية السلطة في الأنظمة القائمة على الملكية»<sup>(٢)</sup>.

في مسرحية الملك هو الملك، ليس هناك بناء درامي تقليدي من عقدة و حلّ وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقوم على المشاهد، والفوائل، فالمشاهد الخمسة، تكون للملك والخاشية وأبو عزة وأسرته، أمّا الفوائل الأربع فمعظمها للثوار، ويغلب عليها الطابع التعليمي، ورغم استقلالية المشاهد والفوائل، إلّا أنها في النهاية تصبّ في البناء الشامل للمسرحية، الذي يعتمد على الحكاية كهيكل أساس للبناء.

في مسرحية الملك هو الملك يكون الحوار في بعض المشاهد على مستويين، الحلم والواقع، فعندما ترك عرقوب سيده أبو عزة وحده ليحضر له الشّراب، يتخيّل أبو عزة أنه أصبح ملكاً يذبح أعداءه، وهو ما لن يحدث أبداً، عندما يتحقق الحلم عن طريق اللعبة، وكأنّه مسرح داخل مسرح، يمثل فيه مثلّ واحد. أمّا أطراف الصراع في مسرحية الملك هو الملك فهو صراع واضح وإن كان غير مباشر بين الشعب من جهة والسلطة من جهة أخرى أيّاً ما كانت هذه السلطة، ومهما تغيّر الملك، أمّا زاهد وعيّد

<sup>١</sup>- المرجع نفسه، ص ٥٥٤.

<sup>٢</sup>- حمو، د. حوربة محمد، تأصيل الملحظ العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، ص ٢٦٥.

فيقودان اللعبة، وأبو عزة وعرقوب سقطا في سياق اللعبة، أما من يحرك الخيوط ويعبث بالدمى، فهما شهيندر التجار والشيخ طه، أي الاقتصاد والذين.

وتبدأ مسرحية الملك هو الملك وتنتهي، وتمّ جوقة تقدم المسرحية أو اللعبة وتحاطب المشاهدين وتحكى لهم حكاية الجماعة التي صافت بحياتها واشتعل غضبها فهبت تأكل مليكتها، وتنتهي المسرحية طارحة درسها على المترججين.

ويمكن القول إنّ الدرس الواضح الذي طرحته المسرحية، يتمثّل في أنّ تغيير الأفراد، لا يعني إطلاقاً تغيير الأنظمة، فليست المسألة مسألة شكل فقط، وتغيير الشكل، لا يعني في حال من الأحوال تغيير المضمون أو الجوهر، فعلى الأنظمة أن تعيّر من قواعدها.

وهكذا تمكن وتوس في مسرحية الملك هو الملك أن يطرح للمشاهد العربي، شكلاً مسرحيّاً عربيّاً، استخدام التّغريب وسيلة لكسر إيهام المتلقّي، وجعله يقطأ، دافعاً به إلى التّفكير فيما يجري حوله...

### **النتيجة:**

كان تأثُّر وتوس بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، أي أنّ استجابته كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية في مرحلة السّتينيات، ومن ثمّ كان تأثُّره بتقنيّات المسرح الملحمي بوصفها أقدر من الشّكل الأرسطي على التعبير عن هموم المجتمع العربي في هذه الحقبة، والتّأثير في المتلقّي العربي من خلال طرح القضايا بطريقة تثير عنده الأسئلة عمّا يحدث في مجتمعه من مشكلات قابلة للحل أو التعديل.

تأثُّر وتوس - بشكل واضح - بالمسرح البريخي، لكنه لم يتطابق معه، ولم يلتزم بتقنياته كافية، وقدّم رؤية مغايرة في بعض الأحيان خدمة لرسالته التنويرية.

اعتمد وتوس في بناء مسرحية (الملك هو الملك) على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، ساعياً إلى إسقاط التراث على الواقع العربي المعاصر للتّعبير عن مشكلات عصره وهموم شعبه، وهذه هي القضية الأساس التي شكلت هاجساً فكريّاً وفنيّاً في مسرحيته (الملك هو الملك).

### **قائمة المصادر والمراجع**

- ١ - إلياس، ماري، فصاب، د.حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.
- ٢ - أوبن، فريدرك، بروتولد برخت "حياته، فنه، عصره"، تر: إبراهيم العربس، بيروت: دار ابن خلدون، ١٩٨١.
- ٣ - برخت، بروتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جهيل ناصيف، بيروت: عالم المعرفة، د. ت.
- ٤ - بنتلي، أريك، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، ط (٢)، ١٩٨٦.

- ٥ بوشعير، الرشيد، أثر برونوبلد بريخت في مسرح المشرق العربي، دمشق: دار الأهالى، ١٩٩٦.
  - ٦ جرای، رونالد، بريخت، تر: نسيم محلی، مراجعة د. أحمد كمال زكي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.
  - ٧ حادة، إبراهيم، آفاق المسرح العالمي، القاهرة: المركز العربي للبحث والنشر، ١٩٨١.
  - ٨ حمو، د. حورية محمد، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سوريا ومصر)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
  - ٩ دي سوشيه، جاك، برونوبلد بريخت، ترجمة: صباح الجheim، دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٣.
  - ١٠ صديق، محمد، النظرية الملحمية في مسرح بريخت، بيروت: دار الثقافة الجديدة، ١٩٩٢.
  - ١١ عزام، محمد، مسرح سعد الله وتوس، بين التوظيف التراويي والتجريب الحدائي، دمشق: دار علاء الدين، ٢٠٠٣.
  - ١٢ عطية، أحمد محمد، نحو تأصيل المسرح العربي، مجلة قضايا عربية، العدد الثاني عشر لـ ١٩٨٠.
  - ١٣ فقط، عبد القادر، فن المسرحيّة، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٨.
  - ١٤ مكاوي، عبد الغفار، المسرح الملحمي، سلسلة كتابك، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.
  - ١٥ مكاوي، عبد الغفار، مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوکولوس، سلسلة مسرحيات عالمية، عدد (٦)، ١٩٦٥.
  - ١٦ مندور، محمد، في المسرح العالمي، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت.
  - ١٧ وتوس، سعد الله، الأعمال الكاملة، دمشق: دار الأهالى، ١٩٩٦.
  - ١٨ وتوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد: ١٩٨٨.
- الدوريات والجلالات:
- ١ بريخت، برونوبلد، الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، القاهرة: مجلة المسرح، أكتوبر، ١٩٦٥.
  - ٢ الدبّ، ناهد، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث، مجلة فصول، مرجع ٣، عدد (٤)، ١٩٨٣.

تأثیر تئاتر حماسی از خود بیگانگی بر شت بر سعد الله ونوس.

نمایش پادشاه پادشاه است به عنوان نمونه

محمد صالح مروشی<sup>۱</sup>

### چکیده

این پژوهش به تأثیر تئاتر حماسی بر شت در تئاتر سعد الله ونوس که متعهد به واقعیت است می پردازد، و از طریق تکیه بر تکنیک «از خود بیگانگی» سعی دارد بر آگاهی مخاطب بیفزاید، و میراث کهن را برای خدمت به جامعه عرب و مسائل مربوط به آن به کارگیرد، زیرا پس از شکست ژوئن در پی تأثیرپذیری از تئاتر بر شتی مرحله جدیدی در نمایش های ونوس رخ داد که هدفش مقابله با بحران هایی بود که پس از شکست رؤیاهای ساخت پروژه های ملی گریبانگیر جهان عرب شده بود. ونوس از تکنیکهای نمایش حماسی نسخه برداری نکرد بلکه آنها را در خلال یک ارتباط دیالکتیکی در اختیار گرفت و برای خدمت به جامعه به کاربرد تا خواننده را به اندیشیدن درباره بازسازی دنیای نوین عربی برانگیزد.

**کلید واژه ها:** از خود بیگانگی، تئاتر حماسی، میراث.

<sup>۱</sup>- استادیار گروه زبان عربی، دانشگاه تشریف، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1393/04/02 ه.ش = 23/06/2013 تاریخ پذیرش: 1393/09/06 ه.ش = 27/11/2013

## **The Influence of Brechtian Epic Theatre on Alienation in Saadalla Wannous as Exemplified in his Play *The King is the King***

Muhammad Saleh Maroushiah\*

### **Abstract**

This paper deals with the influence of Brecht's epic theatre on Saadalla Wannous as a committed writer, who tried to contribute to raising his audience's awareness using alienation techniques and employing Arab cultural heritage to serve the society and its causes. Following the defeat in June 1967 and as a result of Wannous being influenced by Brechtian theatre, a new phase emerged in his drama, which aimed at confronting the crises sweeping across the Arab World when nations became disappointed about their nationalistic dreams. However, Wannous did not copy Brecht's alienation technique literally; rather, he adapted it within a dialectical relationship to serve his society. He also employed it to provoke the audience into thinking of creating a new Arab World.

**Keywords:** Alienation, Epic theatre, heritage

---

\* - Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

## الصناعة الشعرية في مفهوم الشعراء الأمويين

\* الدكتور عبد الكريم يعقوب

\*\* سمر إسكندر

### الملخص:

اتسم النظم عند الشعراء الأمويين بقدرٍ من العفوية؛ أي إنَّ هذه العفوية لم تكن خالصة؛ لأنَّ تطلع الشاعر إلى الوصول بإبداعه إلى أعلى مراتب الجودة والإتقان، وجو المنافسة الذي يحكم الإبداع الشعري، دفعاه إلى إنعام النظر في نظمه، والبحث عن سبل تساعديه في تحقيق تفوقة الشعري، دون المساس بجوهر الخلق والإبداع لديه، فكانت **الصناعة الشعرية** نجاحاً سلكه الشعراء لتحقيق معادلة الشعر الأجدود بالمعايير الفضلى.

وقد بحث الشعراء الأمويون عن أساليب يدخلونها في شعرهم بغية تحسينه، وإخراجه بالصورة التي تمنحه الجودة والتوفيق، وتُظهر هذه الأساليب روئيّتهم الخاصة لمفهوم الشعر، ومفهوم الصناعة الشعرية، وتوظيف هذه الصناعة في خدمة قصائدهم.

تعددت الأساليب التي استعان بها الشعراء في صناعتهم الشعرية، وراحوا يستقدمون من الصناعات النسيجية ما يدعم صناعتهم، فكان النسج واللحم والنير والحبك والطراز، تضاف إليها أساليب أخرى كالتحبير والمحوك والتنقيف، وغيرها من الأساليب التي أسهمت في تحسين الشعر.

واهتمام الشعراء بالصناعة لتجويده شعرهم دفعهم إلى الاهتمام بعيوب الشعر، فقد سعوا جاهدين إلى تجنبها والابتعاد عنها، بغية الحفاظ على جودة شعرهم وقوته.

**كلمات مفتاحية:** بواعث، مفهوم، أساليب الصناعة، الشعراء الأمويون، عيوب الشعر.

### المقدمة:

يشكل الشعر مجمله سيرة متكاملة، فالثقافة الشعرية توارثها الأجيال، لتكون مخزوناً إنسانياً ثقافياً للأمة، اللاحق منها يأخذ بعده السابق، ويطوره ليصبح في مرحلة ما سابقاً يؤخذ منه ويطور.

\* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول): ٠٩٣٣٦٠٩٧٧٧ .٠٠٩٦٣).

\*\* طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا: eskandarsamar@gmail.com تاريخ الوصول: ٢٠١٤/٠٤/١٣ = ١٣٩٣/٠٢/٣٠ م تاريخ القبول: ٢٠١٤/٠٥/٢٤ م

والشعر مرتبط بالبيئة المكانية والبيئة الإنسانية، وتظهر تجليات هذا الارتباط في الصياغة الفنية للشعر، وقد تناول الشعراء هذا التأثر بالبيئة باختلاف الأزمنة والعصور، فكانت لكل زمان بيئته الاجتماعية الخاصة والإنسانية، وكانت لكل مرحلة من مراحل الشعر بيئتها الخاصة الخاصة لها، فأثرت فيها، وتتأثر بها.

والعصر الأموي بتطوراته السياسية وامتداداته الجغرافية، كون حالاً شعرية، قد لا تكون - من الناحية الفنية - مختلفة كبير الاختلاف عما كانت عليه في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، ولكنها اتسمت ببعض مظاهر التطوير والتجديد، فقد (كان عصر تجديد قوي ظاهر في اللفظ والمعنى وربما كان عصر الأمويين من هذه الناحية أنصب وأكثر إنتاجاً من عصر العباسين، فقد حاول الشعر في هذا العصر أن يتجدد لا في لفظه ومعناه فحسب بل فيما وفي الموضوع أيضاً<sup>(١)</sup>). وعليه فالشاعر الأموي، أضاف إلى الأمثلة الشعرية الجاهلية، فكون لنفسه مساراً يتجدد في كل خطوة فيه أثره الواضح؛ فقد خلط الشعر الأموي آثاراً عميقاً أصيلة في الديوان الشعري العربي، وكان له سبق الخوض في موضوعات لم تظهر قبله، أو كانت في مرحلة النشوء، ثم تطورت، وتشكلت ملامحها في العصر الأموي؛ مثل الشعر السياسي الحزبي، وفن النقائض الذي غدا فناً شعرياً بارزاً مستقلاً تمت له مقوماته وخصائصه في هذا العصر، وشعر الغزل باتجاهاته وأعلامه...؟

سيتبع البحث "الصناعة الشعرية" من وجهة نظر الشعراء؛ كيف فهموها، وكيف استعملوا بها في شعرهم، وذلك بتتبع منظومهم الشعري، ورصد أهم أساليب الصناعة الشعرية لديهم، وإظهار القيمة الفنية المضافة التي منحتها لأنشاعرهم. فجاء البحث ليناقش النقاط الآتية:

**أولاً:** بواعث صناعة الشعر، ودورها في التحضير الذهني للخلق الإبداعي؛ أي التهيئة لنظم الشعر.  
**ثانياً:** مفهوم الشعراء لأساليب صناعة الشعر التي استعملوا بها لارتقاء بإبداعهم الشعري. **ثالثاً:** مفهوم الشعراء لعيوب الشعر التي حرموا على تجنبها، فكان هذا التجنب صناعة شعرية.

**أولاً :** بواعث صناعة الشعر: المكان - الزمان - الحال النفسية - القرين "شيطان الشعر" قبل أن يبدأ الشاعر إبداع الشعر لا بدّ له من محرّضاتٍ تساعده على ذلك، فالعملية الإبداعية تتطلب (ضرورة توفير أنواع من الدواعي والبواعث والمحركات لمساعدة الشاعر على النظم والتركيز). وللشعراء في ذلك ضروب مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشهد القراء، وتبه الخواطر، وتلين عريكة

الكلام، وتسهل طريق المعنى. كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عادته<sup>(١)</sup>. ومهما كانت مقدرات الشاعر الشعرية عالية، ومهما كان محسناً جواداً، فلا بد له من (فترة تُعرض له في بعض الأوقات: إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو تُبوّ طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين)<sup>(٢)</sup>. فيحافيه الإلهام، ويستحيل عنده الإبداع، وتتوقف حالة التدفق اللاشعوري لشاعره وأحساسه، تلك التي تشكل بداية التحضير للشعر، وكي يسترجع تلك المقدرة، بخده يبحث عما يثير في داخله الحال الشعورية، فيستلهم ما حوله، ويعيد لنفسه التوهج الشعري، يبحث عنها في الأمكنة من حوله، ويختار الأزمنة المناسبة لها، والحال النفسية الخاصة التي تمكنه من الإبداع.

يمختار الشاعر المكان الذي توافر فيه الشروط المناسبة لشحد قريحته، والماضي قدماً في العملية الإبداعية التي تبدأ بالتحضير للكتابة. وقد سئل كثير عزة (يا أبا صخر) كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟ قال: أطوف في الرابع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنه، ويسرع إلي أحسته<sup>(٣)</sup>. كذلك جعل عدد من الشعراء المكان ملهمًا يساعد على استرجاع ما غاب منهم من وحي، وقد تحدث الشاعر نصيب عن جوئه إلى الطبيعة عندما يعسر عليه الفريض قائلًا: (أمر براحتي فيشد بما رحلي، ثم أسير في الشعاب الخالية، وأقف في الرابع المقوية، فيطربني ذلك ويفتح لي الشعر)<sup>(٤)</sup>.

كما كان لاختيار الزمان المناسب أثره في نظم الشعر، فقد يجد الشعراء أوقاتاً تكون فيها قرائتهم أكثر استعداداً للإبداع، وتلقى الوحي، والاستلهام (منها أول الليل قبل تَعْشِي الْكَرَى)، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر<sup>(٥)</sup>.

يرافق الزمان والمكان حال نفسية مناسبة، تدفع العملية الإبداعية نحو مزيد من العطاء، حدها الشاعر أرمطأة بن سهيبة عندما سأله عبد الملك بن مروان إن كان الشعر، فأجابه (وَاللَّهِ مَا أُطْرَبُ، وَلَا أَغْضَبُ، وَلَا أَشْرَبُ، وَلَا أُرْغَبُ، إِنَّمَا يُجْيِي الشِّعْرَ عِنْدَ إِحْدَاهُنَّ)<sup>(٦)</sup>. فالشاعر ربط مقدرته على قول

<sup>١</sup> - محمد عزام، *مصطلحات نقدية من التراث الأدبي*، ص ١٠٠.

<sup>٢</sup> - ابن رشيق، *العمدة*، ج ١، ص ٢٠٤.

<sup>٣</sup> - الرمخشري، *ربع الأبرار ونصوص الأخبار*، ج ٥، ص ٢٠٩.

<sup>٤</sup> - الأصبهاني، *الأغاني*، ج ١، ص ١٤١.

<sup>٥</sup> - ابن قبيبة، *الشعر والشعراء*، ج ١، ص ٨١.

<sup>٦</sup> - ابن رشيق، *العمدة*، ج ١، ص ١٢٠.

الشعر بانفعالاته الداخلية؛ كل انفعال يؤدي إلى حالعاطفية خاصة تستثير في داخله جانباً من جوانب التفكير مما يتناسب والوضع النفسي، فهو عندما يطرب وينتشي، تتدافع إلى ذهنه أفكار الحب والشوق والغزل، وعندما يغضب يتملكه المجاء، وعندما تداعبه الرغبة في العطايا يكون المدح والشكر. فالتجربة الشعرية متوقفة على البناء النفسي الداخلي للشاعر، وفي أي اتجاه يأخذه ذلك البناء، مهدداً بذلك الغرض الشعري الذيسينظم فيه الشاعر قصيده. وهذا ما ذهب إليه الشاعر كثير عزة عندما سئل عن سبب تركه الشعر، فأجاب: (ذهب الشباب فما أُعجب، وماتت عَزَّةٌ فما أطرب، ومات ابن أبي ليلٍ فما أَرَغَب) <sup>(١)</sup>.

هذه الترتيبات المكانية، والزمانية، والنفسية، ماهي إلا استعدادات الشاعر لتنقي الوحي، فهي توفر الشروط المؤاتية لاستقبال الشعر الذي يمنحه إيهـ القرىـنـ (شـيـطـانـ الشـعـرـ)؛ فقد ارتبط الشعر منذ بدايته بالوحي، ففي الجاهلية كانوا(يزعمون أنَّ مع كُلِّ فحلٍ من الشعراـءـ شـيـطـانـاـ يقولـ ذلكـ الفـحلـ عـلـىـ لـسانـهـ الشـعـرـ) <sup>(٢)</sup>، ووادي عبر مشهور منذ الجاهلية بأنه مسكن الجن، والشعراء تقصدوه عندما تريد الشعر. وقد ذهباً أبعد من ذلك؛ إذ منحوا الجن أسماءً؛ إذ قالوا: (إـنـ اـسـمـ شـيـطـانـ الـأـعـشـىـ مـسـحـلـ) واسم شـيـطـانـ الـفـرـزـدـقـ عـمـرـوـ، واسم شـيـطـانـ بـشـارـ شـيـقـنـاقـ) <sup>(٣)</sup>. وقد استمرت نظرية شـيـطـانـ الشـعـرـ العصر الأموي، فكان قولـ الشـاعـرـ الشـعـرـ مـنـ وـحـيـ قـرـيـنـهـ مـنـ الـجـانـ، وـحـدـثـاـ كـثـيـرـ عـزـةـ كـيفـ قـوـلـهـ شـيـطـانـهـ الشـعـرـ قـائـلاـ: (بـيـنـاـ أـنـاـ يـوـمـاـ نـصـفـ النـهـارـ أـسـيـرـ عـلـىـ بـعـيرـ لـيـ بـالـعـمـيمـ أـوـ بـقـاعـ حـمـدانـ، إـذـ رـاكـبـ قـدـ دـنـاـ مـنـ حـتـىـ صـارـ إـلـىـ جـنـيـ؛ فـتـأـمـلـتـهـ فـإـذـ هـوـ مـنـ صـفـرـ وـهـوـ يـجـرـ نـفـسـهـ فـيـ الـأـرـضـ جـرـأـ). فـقـالـ لـيـ: قـلـ الشـعـرـ وـأـلـقـاهـ عـلـيـ قـلـتـ: مـنـ أـنـتـ؟ قـالـ: أـنـاـ قـرـيـنـكـ مـنـ الـجـنـ. فـقـلـتـ الشـعـرـ) <sup>(٤)</sup>.

ولم يكن شـيـطـانـ الشـعـرـ يـدـعـونـ الشـعـرـ الجـيدـ فقطـ، بلـ كـنـدـلـكـ الشـعـرـ السـيـئـ كانـ يـخـرـجـ مـنـ بـعـضـهـمـ، وقد ذـكـرـهـماـ الـفـرـزـدـقـ بـقـوـلـهـ: (إـنـ لـلـشـعـرـ شـيـطـانـيـنـ يـدـعـيـ أحـدـهـماـ الـهـوـيـرـ وـالـآـخـرـ الـمـوـجـلـ، فـمـنـ انـفـرـدـ بـهـ الـهـوـيـرـ جـادـ شـعـرـهـ وـصـحـ كـلـامـهـ، وـمـنـ انـفـرـدـ بـهـ الـمـوـجـلـ فـسـدـ شـعـرـهـ) <sup>(٥)</sup>.

<sup>١</sup>- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٦، ص ١٧٥ . / يقصد ابن أبي ليلٍ: عبد العزير بن مروان.

<sup>٢</sup>- الماحظ، الحيوان، ج ٦، ص ٢٢٥ .

<sup>٣</sup>- أبو منصور النعالي، ثار القلوب في المضاف والمنسوب، ص ٧٠ .

<sup>٤</sup>- الأصبهاني، الأغاني، ج ٨، ص ٣٥؛ الصُّفْرُ: النحاس الأصفر.

<sup>٥</sup>- الفرشي، جهرة أشعار العرب، ص ٦٣ .

هذه المعالجة الذهنية التي يجريها الشاعر قبل أن تخرج علينا قصائده، وندركها، هي واحدة عند الشعراء. فالشاعر مهما كان عصره أو بيئته لا بد له من أن يحضر للشعر قبل أن يعلنه، ويكون ذلك باستحضار الوحي، واستلهام الصور، وترتيب الأفكار على اتساع مداها وتنوعها، في قوالب اللغة؛ من كلمات وتشبيهات وصور بلاغية، ثم إظهار ما أسفرت عنه هذه العملية الإبداعية من قصائد الشعر. قد يكتفي بعض الشعراء بذلك فيخرج القصيدة من فوره إلى العلن، وبعضهم لا يقف عند تلك المرحلة بل يقوم بتقديحها أو تحسينها، فقد يمحى بيت شعر، أو يقدم بيتاً على آخر، أو غير في المفردات والمتtradفات للحصول على القافية المناسبة، كل ذلك كي تخرج قصيده متکاملة خالية من العيوب والأخطاء، ولو استمر ذلك حوالاً كاماً، شأن بعض القصائد التي عرفت بالحوليات.

والانتقائية التي يمارسها أي شاعر -سواء في انتقاء الأفكار والمعاني، أم في انتقاء المفردات والصور، أم في انتقاء الإيقاع الموسيقي الذي يناسب شحنات العواطف واندفاعها- هي ممارسة نقدية، تميز نقد الشاعر من نقد الناقد، لأن الشاعر استطاع القيام بعملية النقد على ما هو كائن في ذهنه ولا يدركه الآخر، في حين يُعمل الناقد نقه على ما هو حاصلٌ فقط، ويستطيع إدراكه. وهذا تفوق الشاعر على الناقد؛ إذ حقن مقوله أن (النقد لا ينبغي أن يشغل نفسه بالعمل الفني في ذاته فقط، وإنما أيضاً بعملية الكتابة، وبالحال العقلية للكاتب وهو يتلقى الإلهام) <sup>(١)</sup>.

### ثانياً: مفهوم الشعراء لبعض أساليب صناعة الشعر:

لا يمكن القول إن الشعر في جمله يقوم على الموهبة الخالصة، وإن الشاعر يكتفي بالإلهام والوحى لينتاج إبداعه، فالشعر في طبيعته ليس مجرد أفكار ومعان، بل هو أيضاً -أسلوب وكلمات يتفاعل الشاعر معها، ويعمل على اختيار المناسب منها، ومجرد بحثه عن وزن، وقافية، وروي ينظم على أساسها شعره هو نوع من الصناعة، ومرحلة تتجاوز الإلهام والوحى، والطبع والسلبية اللذين فطر عليهما الشعر الجاهلي في مرحلة تكوينه الأولى. وبعد أن خير الشعراء معنى الشعر، وكيف يكون التعبير عنه بالصوت، راحوا يبحثون عن مزيد من الإتقان، وذلك باختيار الأصوات المناسبة أكثر من غيرها، والموسيقا الداخلية والخارجية لهذه الأصوات القادرة على استيعاب انفعالهم والدفعات العاطفية الخاصة بهم أكثر من غيرها، في محاولة لإيصال الفكرة والمعنى بأفضل أسلوب وإطار. وهنا تكمن الصناعة الأولى عند الشاعر، وهذا لا يلغى الطبع الذي ولد عليه الشاعر الجاهلي وكان جزءاً منه إنساناً قبل أن

<sup>١</sup> هربرت ريد، طبيعة الشعر، ص ١٩.

يكون شاعراً. وفي مرحلة متقدمة من العصر الجاهلي، نلاحظ تطوراً لهذه الصناعة يكمن في تنقيح الشعر و تهدئته و تحسينه، وهذا ما نجده عند من ساهم النقاد "عبدالشعر".

لم يختلف الأمر كثيراً في العصر الأموي؛ إذ بقي الشاعر في حال بحث عن صياغة فنية يصفيها أفكاره و معانيه، لإخراج شعره خالياً من العيوب التي قد يقع فيها الشعر، مؤكداً ضرورة تأثيره في المتلقي، وإثارة انفعاله؛ إذ (ليس بكافي أن تكون القصائد جميلة، بل ينبغي أن يكون لها سحر فتجذب شعور السامع أينما شاءت)<sup>(١)</sup>، هذه المحاولات لم تقف عند حدود الطبع، بل تجاوزتها إلى صناعة الشعر، وقد اختلف الشعراء في مدى التعامل مع الشعر بوصفه صناعة لها مقوماتها وأدواتها وقواعدها النظامية. وليس مثل شعرهم نافذة تستطيع الولوج منها لرصد مفهومهم لهذه الصناعة، وما الأدوات التي استعملوا بها للعناية بشعرهم وإخراجه على أجمل صورة، انطلاقاً من إدراكهم أن (الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال)<sup>(٢)</sup>، وما سعيهم هذا إلا لفرض وجودهم قوة إبداعية قادرة على التنافس، وعلى بسط سلطتها على غيرها من المقدرات الشعرية، فالشاعر لايسوغ له الوقوع في الأخطاء التي وقع فيها من سبقة من الشعراء وقد تبّأ عليهم، (فليس يقتدي بالمسيء، وإنما الاقتداء بالحسن)<sup>(٣)</sup>. وعليه فإن هاجسه نحو هذا الكمال دفعه إلى العناية بشعره أكثر، باحثاً عن سبل لدعم موهبته، وإمكاناته الخاصة ليبلغ بها التفوق.

في المقابل لا يمكن القول إن كل صناعات الشعر محوّدة، فقد تكون ردبة إن لم يحسن الشاعر التعامل مع الأدوات التي يمتلكها، فيتجاوز بذلك السبب الذي من أجله جاؤ إلى صناعة الشعر، وهذا يدفعنا إلى القول إنما، فن، وإبداع لا يقدر عليه إلا من امتلك موهبة خالصة، ومقدرة فائقة، وتزداد هذه المقدرة عندما لا يشعر المتلقي بالمحمود الذي بذلك لإخراج شعره على تلك الهيئة المتقنة، فتكون (الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حق لتوح طبيعة)<sup>(٤)</sup>. وهذا ما ثابر الشعراء على تحقيقه؛ فمنهم من تفوق على الصناعة فحسن عمله، ومنهم من تفرق عنده الصناعة فساء عمله. وفيما يأتي، نبين بعض أساليب الصناعة الشعرية كما رصدها في منظورهم:

### ١ - الإعداد والتجهيز والترشيح:

رافق الإعداد والتجهيز وعبد الشعراء وتحديثهم، وهذا ما نجده عند الشاعر جرير في قوله<sup>(٥)</sup>:

<sup>١</sup> - هوراس، فن الشعر، ص ١١٦.

<sup>٢</sup> - قدامة بن حعفر، نقد الشعر، ص ٣.

<sup>٣</sup> - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٤.

<sup>٤</sup> - محمد مت دور، في الأدب والنقد، ص ٢٤.

<sup>٥</sup> - ديوانه، م ٢٤، ص ٩٤٠.

فَسَقَيْتُ آخِرَهُمْ بِكَأسِ الْأَوَّلِ  
أَعْدَدْتُ لِلشُّعُراءِ سُمًاً نَاقِهَا  
لَمَّا وَضَعْتُ عَلَى الْفَرَزْدَقِ مِسْمِيٍّ وَضَعْفًا الْبَعِيثُ جَدَعْتُ أَنْفَ الْأَخْطَلِ

فقد هيأ قصائد هجاء تطول كل من ينافسه أو يهجوه، وهذه القصائد أعدّها إعداداً محكمّاً حتى باتت تشكل مهدداً فرياً لأي شاعر يقف في طريقه، فهجاوه يمتلك خواص السم القاتل الذي لا يرحم أحداً، ولا يستثنى أحداً، وقد بين لنا آلية هذا الإعداد بوسمه الفرزدق، وضربهالبيث، وقطعه أنف الأنطرل، ذلك كله يشعره الذي لا يقدر على مثله أحد. وقد جهر قصائد هجاء تنتشر في الأفاق قائلاً<sup>(١)</sup>:

وَجَهَّزْتُ فِي الْأَفَاقِ كُلَّ رَكْبٍ ثَمَارِعٍ  
شَرُودٍ وَرُودٍ كُلَّ رَكْبٍ ثَمَارِعٍ

كما يجهز سعيد بن كراع القصائد التي سيدافع بها عن نفسه، يقول<sup>(٢)</sup>:

عَلَى غَيْرِ جُرمٍ غَيْرُ أَنْ جَارَ ظَالِمٍ  
عَلَى فَجَهَّزْتُ الْقَصِيدَةَ الْفَرَعَا  
بِفَاقِرَةٍ إِنْ هُمْ أَنْ يَتَسْجَعُوا  
وَقَدْ هَانَى الْأَقْوَامُ لَمَّا رَمَيْتُهُمْ

فقد تعرض لجور الآخرين، فجهز سلاحه الذي سيحارب به أعداءه، قصائد هجاء تدخل الخوف إلى قلوبهم.

يأتي الترشيح يعني التهيئة، لكنه لم يأت للوعيد وللدلاله على قصائد الهجاء؛ إذ يدعو النابغة الشيباني الشعراء إلى تهيئته الشعر الجيد، ويجد أن هذا الشعر في انتشاره إنما يعكس صورة واضحة عن مكانته ورفعته؛ لذلك يطالب بالتحضير المتقن وعدم السعي إلى التقليد والاحتمال؛ لأن الشعر من وجهة نظره إبداع ذاتي خاص تحصنه الصنعة الكريمة التي تنفي عنه صفة الضعف، يقول<sup>(٣)</sup>:

وَالنَّاسُ فِي الشِّعْرِ فَرَاثٌ وَمُجْتَلِبٌ وَنَاطِقٌ مُحَتَدٌ مِنْهُمْ وَمُفْتَعِلٌ ذَرْ ذَا وَرَشْحٌ بُيوْتًا أَنْتَ حَائِكُهَا لَا بُدَّ  
مِنْهَا كِرَاماً حِينَ تَرَيْحِلُ.

لم تكن حاجة الشعراء إلى الإعداد والتجهيز والترشيح، للتغطية على قصورهم الإبداعي، بل كانت وسائلهم لإعلام خصومهم قدراتهم الشعرية التي تزيد صنعتها المتقدمة من فاعليتها المؤثرة، فتغدو سلاحاً بيدهم يرهبون به من يحاول الاعتداء عليهم.

## ٢ - النسج - اللحم - النير - الحبك - الطراز :

تجلى الصناعة الشعرية في المنظوم الشعري الأموي في استقدام مصطلحات خاصة بصناعة النسيج،

<sup>١</sup> ديوانه، م، ٢٠، ص ٩٢٢.

<sup>٢</sup> الأصبهاني، الأغاني، ج ١١، ص ١٢٣.

<sup>٣</sup> ديوانه، ص (٢٠٤-٢٠).

وما تتطوّي عليه من دلالات الإتقان والجودة. هذه الصناعة بأدواتها الخاصة ومزاياها تتفاوت بين صانع وأخر، كل واحد يضع علمه وفراحته في صناعته لإخراجها على أفضل هيئة. وهذا ما فعله الشاعر مع شعره؛ إذ هيأ أدواته، ووضعها في خدمة أفكاره ومعانيه، فأخرج إبداعاً شعرياً تشاركت فيه الموهبة والمقدرة الفنية العالية.

نبدأ بالنسج؛ إذ يقال: (نسج الحائلُ التوبَ ينسجهُ وينسجهُ تنسجاً... لأنَّه ضمَّ السدى إلى اللُّحمة...)... ونسج الشاعرُ الشِّعرَ: نظمَه. والشاعرُ ينسجُ الشِّعرَ<sup>(١)</sup>. أما في اللحم فيقال: (لَحَمَ الْأَمْرَ إِذَا أَحْكَمَهُ وَأَصْلَحَهُ... لاحَمَ الشَّيْءَ بِالشَّيْءِ: أَزْرَقَهُ بِهِ... وَاللَّحَمَ النَّاسِجُ التُّوبَ)<sup>(٢)</sup>. وفي التير يقال: (أنارَ التوب وناره ونيره: أعلمَه وألْحَمَه، والنير: العَلَمُ وَاللُّحْمَةُ حَمِيعاً... وثوبُ ذو نيرين: محكمٌ نسجَ على لُحْمَتَيْن)<sup>(٣)</sup>. وكلها معان تدل على إحكام الصنعة وإتقانها.

وقد اجتمع اللحم والنسج والنير في قول جرير يهجو الفرزدق<sup>(٤)</sup>:

ما في معاودتي الفرزدق فاعلموا  
لِمُجَاشِعِ ظَفَرٍ وَلَا اسْتِشَارٌ  
إِنَّ الْقَصَائِدَ قَدْ جَدَعَنَ مُجَاشِعًا  
بِالسَّمْ يُلْحَمُ تَسْجُحَهَا وَيَنْأِرُ

فقد نسج قصائده بتركيبة هجائية خاصة، الأداء الوعيدي فيها عال، والصنعة الفنية محكمة، وقد أعلن ذلك بوضوح، فمزج السمبكل حرف من حروفها، وجعله جزءاً من تكوينها، ليقتل خصمه بتفوّقه عليه.

في حين يقول الشاعر عروة بن أذينة في المدح<sup>(٥)</sup>:

فَهَذَا لِهُنَا وَقُلْ مِدْحَةً  
تَسْيِيرُ غَرَائِبُ أَشْعَارِهَا  
مُحَبَّرَةً تَسْجُحَهَا مُتَرَضِّشَ  
عَلَى حُسْنِهَا وَشَيْءِيْ أَيْيَارِهَا  
لِأَهْلِ النَّدِيِّ وَبَنَاءِ الْغَلِيِّ  
وَصَبِيدِ مَعْدٍ وَأَخْيَارِهَا

<sup>١</sup>- ابن منظور، لسان العرب، ٦م، ج ٤٩، ص ٤٤٠٦ نسج.

<sup>٢</sup>- ابن منظور، لسان العرب، ٥م، ج ٤٤، ص ٤٠١٢ لحم.

<sup>٣</sup>- الرمخشري، أساس البلاغة، ج ٢، ص ٣١٥.

<sup>٤</sup>- ديوانه، ٢م، ص ٨٧٢.

<sup>٥</sup>- شعره، ص (٢٢٤-٢٢٥) / محيرة: قصيدة محسنة، نسجها مترص: محكم الوشي والتحسين، الندى: الكرم، صيد معد: ساداتها وكرامها.

منافقاً الشاعر جريراً في المعنى، وحادياً حنوه في الصنعة؛ بدلاً من الممجاء الذي دعا إليه جريراً بمحديه إلى قول المدعي الذي يسير في الأفق، دالاً على الكيفية التي تجعل قصيدة المدح قادرة على التنقل عنده السهولة؛ إذ يجب أن يكون نسجها متماسكاً قوياً، وفي الوقت ذاته تزين بأهى حالة أدبية ولغوية، فالشاعر هنا ولج إلى صناعة الشعر من حيث المعنى والمعنى؛ فالكلفاظ محتارة بعنابة، وهي تؤدي دورها البديعي في إطار الأسلوب المتقن.

أما الحبّك فقد قيل فيه: (المُحبُوك: ما أُجيَدَ عَمَلُهُ الْحُكْمُ الْخَلْقِ، من حَبَّكْتُ التُّوْبَ إِذَا أَحْكَمْتَ نَسْجَهَ) <sup>(١)</sup>. ونجد هذا المعنى في قول الشاعر الفرج بن سعد الذي يستعين به لترجع قوافيه محكمة متقدنة، يقول <sup>(٢)</sup>:

### طريقني تحت الظلام قوا في بعد وهن محبوكة محكمات

والطراز هو: (ما ينسج من الثياب للسلطان... والطرز والطراز: الجيد من كُلُّ شيء) <sup>(٣)</sup>. وقد استخدم عبد الرحمن بن حسان بن ثابت هذا المعنى في هجائه النجاشي، قائلاً <sup>(٤)</sup>:

### نجاشي الحماس وذلتُه قصائد من طرازي وانتحالٍ

الشاعران: الفرج، وعبد الرحمن استمدوا من الصناعة النسيجية ما يتيح لشعرهما جودة الحبّك وتفرد الطراز، فكانت وسائلهما لنظم الشعر الذي يتماشى وتلك الصفات العالية من الإتقان والإبداع.

### ٣ - القد - التقويم - الرصن - التشكيب:

يأتي القد بمعنى القطع، والشاعر ذو الرمة يعني بشعره وجودته، فيبعده عن العيوب التي قد تصيبه كأسناد، لذلك لم يكن يقبل كل ما يحول في ذهنه من أفكار شعرية، بل يقتطع منها القصائد التي تحمل معاني وصوراً لم يسبقه إليها أحد، فيتحقق بذلك التفرد في الخلق الإبداعي، والإتقان في الصياغة الأدبية، يقول <sup>(٥)</sup>:

<sup>١</sup> - ابن منظور، لسان العرب، م، ٢، ج، ٩، ص ٧٥٨ مادة: حبّك.

<sup>٢</sup> - شعر طبيع وأعيارها في الجمالية والإسلام، ج، ٢، ص ٦٧٠.

<sup>٣</sup> - ابن منظور، لسان العرب، م، ٤، ج، ٣٠، ص ٢٦٥٥، مادة: طرز.

<sup>٤</sup> - شعره، ص ٣٧.

<sup>٥</sup> - ديوانه، ج، ٣، ص ١٥٣٢ - ١٥٣٣ / المساند: من المساند عبب في الشعر.

وَشِعْرٌ قَدْ أَرْقَتْ لَهُ غَرِيبٌ  
أُجَنْبَيْهُ الْمُسَائِدَ وَالْمُحَالَا  
فِتْ أُقِيمَةٌ وَأَقْدَمِهُ  
قَوَافِي لَا أَعْدُ لَهَا مِثَالًا

وَكَذَلِكَ عَدِيُّ بْنُ الرَّقَاعِ يَعْتَبِي الشِّعْرَ، فِي قَوْمِهِ، وَيَعْدِلُهُ حَتَّى يَخْرُجَ مُجْوَدًا، يَقُولُ<sup>(١)</sup>:  
وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَتْ أَجْعَعَ بَيْهَا  
حَتَّى أُقْوَمَ مَيْلَاهَا وَسَنَادَهَا

وَالْحَسِينُ بْنُ عَلَيٍّ (عَلَيْهِمَا السَّلَامُ) يَحْكُمُ شِعْرَهُ، وَيَعْدِلُهُ مُسْتَخْدِمًا الرُّصْنَ وَالتَّقْوِيمِ، يَقُولُ<sup>(٢)</sup>:  
وَقَدْ أَرْصَنْتُ مِنْ شِغْرِي  
وَقَوَمْتُ عَرْوَضِي

أَمَّا الشَّاعِرُ النَّعْمَانُ بْنُ بَشِيرٍ فَقَدْ حَدَّثَنَا عَنْ كِيفِيَّةِ صَنَاعَتِهِ الشِّعْرَ قَائِلًا<sup>(٣)</sup>:

فَهَذَا وَإِنِّي تَارِكُ الشِّعْرِ بَعْدَهَا  
لِخَيْرٍ مِنَ الشِّعْرِ إِثْبَاعًاً وَأَرْشَادًا  
وَقَدْ كُتِّبَ فِيمَا قَدْ مَضِيَّ مِنْ قَرِيبِهِ  
تَنَكَّبَتْ مِنْهُ مَا أَرَادَ وَأَفَنَّدَا

فِي قُولِهِ "تَنَكَّبَتْ" إِنَّمَا أَشَارَ إِلَى تَحْسِينِهِ الشِّعْرَ، نَقُولُ: (تَنَكَّبَ عَنِ الشَّيْءِ وَعَنِ الطَّرِيقِ... وَتَنَكَّبُ:  
عَدَلَ)<sup>(٤)</sup>، فَهُوَ يَعْدِلُ لِلشِّعْرِ وَيَخْتَارُ مِنْهُ مَا يَنْسَابُ رُؤْيَتِهِ الْجَدِيدَةِ، بَعْدَ أَنْ غَيْرَ الإِسْلَامِ مَفْهُومُهُ لِلشِّعْرِ.

#### ٤ - الإِحْكَامُ :

يَجْسُدُ الشِّعْرُ فِي الْمَرْجُ بَيْنَ الْعَوَاطِفِ وَالْأَحَاسِيسِ وَالشَّاعِرِ، وَالْأَلْفَاظِ وَالْتَّرَاكِيبِ وَالصُّورِ،  
وَكَيْ تَمَّ هَذِهِ التَّرْكِيَّةُ وَتَجْنَسَ لَا بُدَّ مِنْ ضَوَابِطٍ وَمَعَابِرٍ تَحْقِيقُ جُودَةَ الشِّعْرِ وَإِتقَانِهِ، وَقَدْ تَبَهَّ الشَّاعِرُ  
إِلَى هَذِهِ الْمَسْأَلَةِ، فَكَانَ الإِحْكَامُ إِحْدَى التَّقَانَاتِ الَّتِي سَعَى إِلَيْهَا فِي صَنَاعَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ، وَذَلِكَ عَلَى  
مَسْتَوِيِّ الْمَبْنِيِّ وَالْمَعْنَىِّ، وَالشَّعْرَاءِ (حِينَ كَانُوا يَمْتَدِحُونَ بِأَشْعَارِهِمْ لَا يَجِدُونَ مَا يَصْفُونَهَا بِهِ إِلَّا جُودَةُ  
السَّبِكِ، وَقُوَّةُ الْمَعْنَى)<sup>(٥)</sup>.

فَالشَّاعِرُ كَثِيرٌ عَزْرَةٌ يَجْسُنُ اخْتِيَارَ الْأَلْفَاظِ وَالْمَعْنَىِّ الَّتِي يَسُوقُهَا فِي مَعْرِضِ مَدِيْحَتِهِ كَيْ تَنْتَسِبُ  
وَالْمَدِحُ الْمَعْرُوفُ عَنْهُ سَخَاؤُهُ، يَقُولُ<sup>(٦)</sup>:

<sup>١</sup> - دِيَوَانُ شِعْرِهِ، ص ٨٨.

<sup>٢</sup> - دِيَوَانُهُ، ص ١٧٧ / رَصْنُ الشَّيْءِ: نُبْتٌ، وَأَرْصَنْهُ: أَنْبَتَهُ وَأَحْكَمَهُ

<sup>٣</sup> - شِعْرُهُ، ص ٩٦ - ٩٧.

<sup>٤</sup> - ابن منظور، لسان العرب، ٦، ج ٥، ص ٤٥٣٤ : نَكْبَ.

<sup>٥</sup> - طَهُ أَحْمَدُ إِبْرَاهِيمُ، تَارِيخُ النَّقْدِ الْأَدِيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ، ص ٣٠.

<sup>٦</sup> - دِيَوَانُهُ، ص ١٢٠.

وَاحْكُمْ كُلًّا قَافِيَةً جَدِيدٍ  
ثَخِيرُهَا غَرَائِبَ مَا تَقُولُ  
لَأَيْضَّ مَاجِدٌ ثَهْدِي ثَنَاهُ إِلَيْهِ وَالثَّنَاءُ لَهُ قَلِيلٌ

فهو يبحث عن المستوى الرفيع الذي يتبع له التفوق على منافسيه من الشعراء، ويعطي المدح حقه من الثناء، فيكون الشكر على قدر الإحسان. فالإحكام أمر يتجاوز الشاعر في ابتغائه مقولة لا إرادية الشعر وتلقى جاهزاً من شياطين الشعر، فهو عندما يحكم شعره أو يحسنوه أو يجعلوه، إنما يدخل مجال الصناعة الخاصة بهذا الشعر.

#### ٥- التعبير:

لا يكتفي الشاعر بما يقدمه الوحي -أو شيطان الشعر- من مادة إبداعية؛ إذ يعمد إلى تحسين هذه المادة ورفع سويتها الفنية حتى تتماهي مع إبداعه، والتعبير وسيله لتحقيق هذه الغاية، وفي اللغة (جَبَرْتُ الشِّعْرَ وَالْكَلَامَ حَسَنَتْهُ)<sup>(١)</sup> . والصعب التي ترافق عملية الخلق الشعري ترافق الصناعة أيضاً، والشاعر الحكم بن عبد الأستدي يشير إلى هذه الصعاب قائلاً<sup>(٢)</sup> :

أَعْنَتْ عَلَى رَعِي النَّجُومِ وَلَحْظَهَا

إذ جعل تزيين الشعر وتحسينه (التعبير)، لإخراجه على أتم صورة، ماثلاً في صعوبته بعدنجوم السماء جميعها، وهو بذلك يكشف القول بسهولة نظم الشعر، سواء أكان من ناحية الوحي، والإبداع، أم من ناحية الصناعة.

والمزاج بين الإبداع الذي يلهم به الشاعر، والصناعة التي ترفع سوية الشعر فوق رفعته تمثل على لسان الفرزدق في قوله<sup>(٣)</sup> :

لَتَبْلُغُنْ إِلَيِّ الْأَشْبَالِ مِدْحَنْتَا  
كَانَهَا الْذَّهَبُ الْعِقِيَانُ حَبَرَهَا

فقد جعل الصناعة الشعرية من أصل الشعر تخرج على لسان شيطان الشعر، والشاعر إن تباهى مرة بشيطان الشعر ودوره في تفوقه على غيره من الشعراء، فالفرزدق هنا يتحدى تحدياً مزدوجاً عندما يجعل لشيطانه - وهو الأشعر على الإطلاق - إضافة إلى قدرته الإبداعية قدرة على زيادة تحويل الشعر ليخرج بأناقة وإنقاذه.

<sup>١</sup>- ابن منظور، لسان العرب، ٢٠، ج ٩، ص ٧٤٨ حبر.

<sup>٢</sup>- الأصبهاني، الأغاني، ج ٢، ص ١٤٥.

<sup>٣</sup>- ديوانه، ص ٦٣٣.

كان المدح حاضناً مهماً لأسلوب التجويد الشعري "التحبير" فقد تعددت الشواهد الشعرية التي أظهرت لجوء الشعراء إلى مثل هذا النوع من الصناعة للوصول إلى المبتغي من كل مدحة، وإعطاء القصائد مزايا شعرية متفوقة على غيرها<sup>(١)</sup>. فالقصيدة الحبرة التي تبارى الشعراء في نظمها وإرسالها في الأفق، لتنافلها الأفواه والركبان، تفوقت على النظم المألف بصفاتها الفنية والشعرية، فكانت حالاً خاصة من الإنماز الإبداعي وظفتها الشعراء لخدمة الغرض الشعري الذي جاءت في سياقه، مؤدية الدور المنوط بها في التأثير والإمتاع. ونجد هنا بصورة واضحة مع قصائد المدح.

#### ٦- النخل :

تم الحديث -سابقاً- عن العملية الانتقائية التي يجريها الشاعر على أفكاره ومعانيه حين يبدع قصيده، وسيتناول الحديث -هنا- عملية انتقائية اصطفائية تالية يجريها الشاعر على شعره بوصفه نوعاً من الصناعة يمارسها في إبداعه، حتى يخرج شعره في صورته النهائية. فالشاعر يصوغ الشعر العالمي الجودة، وينطق به كي ينافس الآخرين، هذا الاختيار يسمى النخل، يقال (تَنْخَلُ الشَّيْءَ يَنْخُلُهُ تَنْخَلَهُ) وَتَنْخَلَهُ وَاتَّنَخَلَهُ: صَفَاهُ وَاحْتَارَهُ؛ وَكُلُّ مَا صُفِّيَ لِيُعَزَّلُ لِبَابُهِ فَقَدْ اتَّنْخَلَ وَتَنْخَلَ،...، وَاتَّنَخَلَتُ الشَّيْءُ: استقصيَتْ أَفْضَلُهُ، وَتَنَخَّلْتُهُ: تَحْبِيرَتُهُ<sup>(٢)</sup>. والشاعر الأحوص الأنثاري تعمد في مدحه أن يكون ما ينخله من الشعر الأفضل قائلاً<sup>(٣)</sup>:

مَدْحَأً تَكُونُ لَكُمْ غَرَائِبُ شِعْرِهَا  
مَبْدُولَةً وَلَغَيْرِكُمْ لَا يُبَدِّلُ  
فَإِذَا تَنَخَّلْتُ الْفَرِيقَ فَإِنَّهُ  
لَكُمْ يَكُونُ خَيْرٌ مَا تَنَخَّلُ

فهو يجعل تنقية شعره وتصفيته هججاً يلتزم به، متحاوراً ذلك إلى الحديث عن درجة متقدمة من التتخيل، فالثناء مرتبطًّا بأفضل درجات التخييل لتكون صنعته الشعرية محكمة، تصل جودتها إلى تخليد المدح فتصبح مثلاً يتخذه الشعراء من بعده أنموذجًا للمدح الرفيع.

#### ٧- الحوك:

صناعة نسيجية أخرى أقت بظللها على الشعر إذ استفاد الشعراء من مهاراتها وأدواتها في

<sup>١</sup> ينظر على سبيل المثال: مجموع أشعار العرب وهو مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، ص ٤٥ / ديوان شعر عدي، بن الرفاع، ص ٢٣٠ - ٢٣١ / ديوان ذي الرمة، ج ٢، ص ٧١٥ / شرح أشعار المذهبين، ج ٢، ص ٥٢٠ وص ٥٢٤ / شعر الأخطل، ج ٢، ص ٤١٣.

<sup>٢</sup> ابن منظور، لسان العرب، ج ٦٢، ص ٤٨، ص ٤٣٧٨ : نخل.

<sup>٣</sup> شعره، ص ٢١٣ - ٢١٤ / الأصبهاني، الأغاني، ج ١٨، ص ١٩٧.

نظمهم، لتكون لصناعتهم الشعرية مزية الحوك من الإتقان والإحكام، فالشاعر (يُحُوك) الشعر حوكاً: ينسجه ويلاثم بين أحراشه<sup>(١)</sup>. من أجل تحسينه ورفع سويته الفنية لتناسب الغرض الذي يسوقه فيه، وبذلك يبرز الحوك أداؤ آخر في النسيج الشعري، يعتمدتها الشعراء للوصول بشعرهم إلى مستوى أرفع يحقق تطلاعهم في إبداع الشعر. وزياد الأعجم كان صانعاً ماهراً لقصيدته، فكانت سائرة لا عيب فيها، نسجها بجودة وإتقان، يقول في حوك شعره<sup>(٢)</sup>:

وَقَافِيَةٌ حَذَّاءٌ بِتُّ أَحْوَكُهَا  
إِذَا مَا سُهَيْلٌ فِي السَّمَاءِ تَلَالَا

أَمَا الشَّاعِر طَرِيقُ التَّقْفِي فَيُشَرِّحُ لَنَا آلِيَةُ عَمَلِهِ عِنْدَ النَّظَمِ، فَيَقُولُ<sup>(٣)</sup>:

وَحَوْكِيَ الشِّعْرُ أَصْفِيهِ وَأَنْظِمْهُ  
نَظَمَ الْقَلَادِيدِ فِيهَا الدُّرُّ وَالْذَّهَبُ

فهو لا يكتفي بما تقدمه القريمحة الشعرية، بل يعمل على الملاعة بين أجزاء شعره، ويعمل على تحرير أفضله وأحسناته، حتى يخرج متناسقاً منسجماً كما حبات الدر، عندما يتنظم بعضها مع بعض لتشكل القلادة. فقد تحدث بوضوح عن صناعته الشعرية المتكاملة التي تتجانس أدواتها بعضها مع بعض، لتشكل في النهاية قصائد محودة متقدمة تظهر إبداعه الشعري.

فحوك الشعراء فصائلهم أسمهم بشكل جلي في تحسين شعرهم، وذلك وفقاً لرويتم الخاصة التي عبروا عنها في منظومهم الشعري، لتحتل الصناعة مكاناً مهماً في العملية الإبداعية.

## - الثقيف:

عملية أخرى مارسها الشعراء في صناعتهم الشعرية سعيًا إلى التميز الأدبي والتفوق الشعري، فالشعراء يقوّمون شعرهم، ويصلحون ما يصيّبه من اعوجاج وأخطاء قد تفقده جودته وإحكامه.أخذها الشعراء من عملية تنقيف الرماح؛ فالثقاف (هي حَيْدِيدَةٌ تَكُونُ مَعَ الْقَوَاسِ وَالرَّمَاحِ يُقَوِّمُ بِهَا الشَّيْءَ الْمَفْوَجَ... وَالْتَّقَافُ: مَا تُسَوِّي بِهِ الرَّمَاحُ)<sup>(٤)</sup>، فقاموا بتعديل أشعارهم حتى تصل إلى مستوى في يرضي تطلاعهم الشعرية.

<sup>١</sup> ابن منظور، لسان العرب، ٢١، ج ١٢، ص ١٠٥٤: حوك.

<sup>٢</sup> شعره، ص ٩٠.

<sup>٣</sup> الأصبهاني، الأغاني، ج ٤، ص ٧٧.

<sup>٤</sup> ابن منظور، لسان العرب، ٢١، ج ٦، ص ٤٩٢: ثف.

شكل تجويد الشعر هاجساً عند بعض الشعراء، فكان منهم من (يدع القصيدة ثم كث عنه حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظرة، ويُجَيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه)<sup>(١)</sup>. يبحث في أسلوها وتركيبيها، في انتقاء ألفاظها وصورها، عن خطأ محتمل أو تعبير أقوى وأبلغ، مشتغلين بصناعتهم شغلاً كاملاً، من غير أن يعيروا الزمن الذي يستغرقونه اهتماماً حتى يقرروا قولها أمام الناس. والشاعر سعيد بن كراع يعني بقصيده عاماً كاماً حتى تخرج في مستوى واحد من الجودة، يقول<sup>(٢)</sup>:

إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرْوَى عَلَيَّ رَدَدُهَا  
وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشِيَّةً أَنْ تَطَلَّعَا  
فَشَفَقْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعاً  
وَجَحْشَمَنِي حَوْفُ ابْنِ عَفَانَ رَدَدُهَا

قيام الشاعر بتحسين شعره وتقويمه مسألة أساسية في عملية النظم التي يمتهنها، واعتماده على التتفيف أداة مساعدة لتجويد شعره وإظهاره بصورة عالية الجودة بين فيما يقول، وهو لا يرى في ذلك أي انتقاد لمقدراته الإبداعية؛ إذ يربط بين صناعته الشعرية، وإبداعه الذي ينتشر بسرعة، ونرى النابغة الشيباني يلحّ على مسألة التتفيف عندما يسدي نصائحه لمن يريد نظم الشعر قائلاً<sup>(٣)</sup>:

**أَتَقِفُ الشِّعْرَ مُرَثِّيْنَ وَأَطِيبَ  
فِي صُنُوفِ التَّشِيبِ وَالْأَمْتَالِ**

في قراءتنا مننظم الشعراء وجدنا استخداماً لماهيتهم فنية بعينها عكست صورة واضحة عن روئيتهم لنوع الصناعة وماهيتها التي يتغونها لشعرهم، كالتقويم والإحكام والتحبير والحوک والتتفيف والتنخل وغيرها مما تقت دراسته سابقاً. فالشاعر عبر عن نفسه بوصفه صانعاً للشعر، وقد (قيل للعجاج: مالك لا تحسن العجاج؟ قال: هل في الأرض صانع إلا وهو على الإفساد أقدر)<sup>(٤)</sup>، فهو يعترف بصناعته الشعرية التي يشبهها بالبناء، قوله بمقدراته على الهدم كمقدراته على البناء إنما تعبر عن ممارسته الصناعة وامتلاكه الأساليب والأدوات لذلك.

#### ٩- القائض:

ليست النقائض نوعاً من أنواع الصناعة الفردية التي يمارسها الشاعر في شعره لتحسينه أو تعديله أو تغييره، بل هي صناعة ثنائية يقوم بها شاعران، يردد أحدهما على الآخر بصنع قصيدة تمثل قصيدة الأول في الوزن، والروي، والموضوع، وتنقضها بالمعانٍ، ومن هنا جاءت فكرة ضم النقائض إلى صناعة

<sup>١</sup> المحافظ، البيان والتبيين، ج ٢، ص ٩.

<sup>٢</sup> ابن قبيبة، الشعر والشعراء، ج ٢، ص ٦٣٥.

<sup>٣</sup> ديوانه، ص ١٥٢.

<sup>٤</sup> المحافظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٢٠٧.

الشعر؛ لأن الشاعر عندما ينقض يصنع شعراً بصفات وشروط لم يحددها هو، بل فرضت عليه، وبذلك يخرج عن حدود العقوبة المطلقة.

وعندما تذكر "النقاوص" يتسارع إلى أذهاننا مثلث الشعر الأموي جرير والأنحصار والفرزدق، مختصرين هذه الكلمة بالحروب الشعرية التي خاضها هؤلاء في مسيرتهم. ولكن بتدقق وتمحيص نجد أن نشأتها في الشعر تعود(إلى طفولة هذا الشعر العربي في جوانب هذه الصحاري والقفار...لذلك رأينا هذا الفن ينشأ في حظيرة الشعر الجاهلي)<sup>(١)</sup>، ولكن جاء العصر الأموي، فنهض بهذا الفن وأولاه أهمية وعناية جعلته فناً شعرياً بارزاً من فنون تلك المرحلة، لتوافر الظروف السياسية والاجتماعية التي أسهمت في رفده وتغذيته.

والنقاوص جمع نقيبة، وبالعودة إلى الجذر اللغوي نجد أن النقض هو (إفساد ما أبرمت من عقد أو ببناء... نقض البناء هو هدمه... والمناقضة في القول: أن يتكلّم ما يتناقض معناه)<sup>(٢)</sup>. فالشاعر في يحاول هدم كل المعاني والأفكار التي على أساسها بين الشاعر الأول قصيده، وأهم غرض تقوم عليه النقاوص هو الفخر سواء بالنسبة أم بالقبيلة أم بالأخلاق والhammad أم بالشعر والتلوق فيه، فتقوم النقيبة على المحاجة وهدم كل المفاحر السابقة، (وإذا كان الفخر، والمحاجة، والحماسة، هي الفنون الرئيسة لفن "النقاوص" الشعري فقد تناول أيضاً الرثاء، والنسيب، والسياسة، والمديح، أو كانت هذه الفنون الفرعية من عوامل المناقضة وعناصرها منذ وجد هذا الضرب في الجاهلية)<sup>(٣)</sup>.

وقد ذكر الشعراء في منظومهم النقاوص في معرض التفاخر بمقداراهم الشعرية التي مكنتهم من نقض القصائد، فالشاعر جرير يفاجر الفرزدق بصناعته الشعرية المتفرقة التي أعجزته، ولم يتمكن من نقضها في حين ينقض هو كل قصائده، يقول<sup>(٤)</sup>:

إِنَّ الْقَصَائِدَ قَدْ جَدَّعَنَّ مُجَاشِعًا  
بِالسَّمْ يَلْحَمُ لَسْجَهَا وَيَنْبَارُ  
وَلَقَوا عَوَاصِيَ قَدْ عَيَّسَتْ بِنَقْضِهَا

في حين يفخر عمر بن جاؤ بنقضه جريراً وتغلبه عليه، مع أنه هو البادئ، يقول<sup>(٥)</sup>:

<sup>١</sup> أحمد الشناب، تاريخ النقاوص في الشعر العربي، ص ٢-١.

<sup>٢</sup> ابن منظور، لسان العرب، ٦٢، ج ٥٠، ص ٤٥٢٤: نقض.

<sup>٣</sup> أحمد الشناب، تاريخ النقاوص في الشعر العربي، ١٤.

<sup>٤</sup> ديوانه، ٢٢، ص ٨٧٢.

<sup>٥</sup> - شعره، ص ٧٠.

**يَا بْنَ الْأَقَانِ بَدَأْتَ أَوَّلَ مَرَّةً  
وَغُلِبْتَ إِذْ نَفَضَ الْقَصِيدُ قَصِيدًا**

والمعروف في النقائض أن البادئ يكون في موقع الأقوى؛ لأنه يملك حرية كاملة في تحديد الموضوع، والوزن، والقافية، في حين يكون من يجيب مقيداً بهذه الشروط.

و كذلك الفرزدق يعبر جريراً بعدم قدرته على نقض قصائده قائلاً<sup>(١)</sup> :

**إِنْ كَانَ قَدْ أَعْيَاكَ نَفَضْ قَصَائِدِي  
فَانْظُرْ جَرِيرُ إِذَا تَلَاقَ الْمَجْمَعَ**

ربما كانت نقائض جرير والفرزدق والأخطل هي الأشهر على الإطلاق في العصر الأموي، ولكن كانت هناك نقائض بين شعراء آخرين تتوعد أسباب الهجاء بينهم، وأساليبه. تقوم النقيدة إذًا على رد كل ما فخر به الشاعر، ومحاولة هجائه بكلم هذه المفاخر، ويؤكد حديث المستهل بن الكمي مع أبيه ذلك؛ إذ قال له: (يا أبت، إنك هجوت الكلبي، قلت:

**أَلَا يَا سَلْمُ يَا تَرْبِي  
أَفِي أَسْمَاءَ مِنْ تَرْبِي؟**

وغمزت عليه فيها، ففخرت بيبي أمية، وأنت تشهد عليها بالكفر، فألا فخرت بعلي وبيبي هاشم الذين ترثاهم ! فقال: يا بيبي، أنت تعلم انقطاع الكلبي إلى بيبي أمية، وهو أعداء علي عليه السلام، فلو ذكرت علياً لترك ذكري، وأقبل على هجائه، فأكون قد عرضت علياً له، ولا أجد له ناصراً من بيبي أمية، ففخرت عليه بيبي أمية، وقلت: إن نقضها علي قتلوه، وإن أمسك عن ذكرهم قتلته غماً وغليته؛ فكان كما قال، أمسك الكلبي عن جوابه، فغلب عليه، وأفحى الكلبي<sup>(٢)</sup>. فالكميت استخدم الدهاء والذكاء في هجاء الكلبي ففخر بالأمويين الذين يؤيدتهم الأغير، فكان من الحال أن يرد عليه وبهجوهم ويحط من نسبهم أو مقامهم كي يتحقق شروط النقيدة، لذلك آثر الصمت على الرد، فتحقق الكميت غرضه بأن هجاه، وهمي نفسه من لسانه.

والنقائض بأسلوب إنشائها الفني إنما تدخل الشعر في طور الصناعة، معتمدة على أدوات وأساليب تختلف نوعاً ما عن الأدوات المستخدمة فيما سبق ذكره من الصناعات، ولكنها تبقى تحت المسمى نفسه. قد يتقن الشاعر نقيدة لتفوقه على قصيدة الخصم، وفي الوقت ذاته قد تأتي هذه النقيدة ضعيفة قياساً بالقصيدة الأساسية، ونعود لنذكر أن الشاعر البادئ بالقول يمتلك مقومات التفوق على خصميه بنسبة أكبر. وقد جمعت نقائض جرير والفرزدق في كتاب سمي كتاب النقائض، كذلك جمع الشاعر أبو قام نقائض جرير والأخطل.

<sup>١</sup>- ديوانه، ص ٣٦٥.

<sup>٢</sup>- الأصبهاني، الأغاني، ج ١٥، ص ١٢٣.

### ثالثاً: مفهوم الشعراء لعيوب الشعر:

بحث الشاعر عن صناعة متقدمة لشعره حالية من العيوب التي تؤثر سلباً في منظمه الإبداعي، وتقلل قيمته، ليتحول الشاعر إلى حرفٍ يضع نصب عينيه إخراج حرفه بكامل جودتها وجمالتها، لتدخل عيوب الشعر في صميم مفهوم الشعراء للشعر، وكذلك مفهومهم للصناعة الشعرية. فكان لا بد لهم من تخفيها والتصريح بذلك، كي يصلوا بشعريهم إلى الغاية المرجوة، فيتكامل في الشعر الخلق والإبداع، مع الجودة والإتقان؛ لذلك كان لا بد من إلقاء الضوء على بعض هذه العيوب التي أصرّ الشاعر في منظمه على ضرورة الابتعاد عنها، رغم وقوعه فيها؛ لأن الجودة مطلب الشعر، ومطلب أي شاعر. فما موقف الشعراء من عيوب الشعر؟

كانت العيوب الفنية المتمثلة بعيوب القافية؛ مثل السناد، والإقواء، والإكماء حاضرة في الوعي الشعري لكل شاعر، يسعى بفطنته الإبداعية إلى تجاوزها؛ لذلك نجد حرص الشعراء على نظم شعر خالٍ من هذه العيوب كبيراً، فوصل بهم الأمر إلى جعل خلو قصائدهم من مثل هذه العيوب دليلاً على تفوقهم في صناعتهم الشعرية. وهناك ماخذ آخر يجب على الشاعر الجيد أن يعيها، كالانتحال، والسرقة الشعرية، وقد صرّح بعض الشعراء بنقاء شعرهم من مثل هذه العيوب.

### ١- الانتحال:

وهو أن ينسب الشاعر إلى نفسه أبيات شعر قالها غيره ويدرجها في قصائده، (ولا يقال "منتحل" إلا من ادعى شرعاً لغيره وهو يقول الشعر، وأما إن كان لا يقول الشعر فهو مُدعٌ غير منتحل...)<sup>(١)</sup>. وقد أهمن الشعراء بعضهم بعضاً بالانتحال، في حين رفض آخرون الانتحال وعذوه دليلاً على فساد صناعتهم الشعرية. فالشاعر المتركل الليبي يفخر بشعره الذي يتتفوق به على كل الشعراء، ويعبد عن نفسه الشعر المنتحل قائلاً<sup>(٢)</sup>:

فَلَا سَقَطًا أَقُولُ وَلَا إِنْتَهَا  
قَهْرَتُ الشِّعْرَ قَدْ عَلِمْتَ مَعَدٌ

<sup>١</sup>- ابن رشين، العمدة، ج ٢، ص ٢٨٢.

<sup>٢</sup>- شعره، ص ١٤٦) / وينظر: ديوان الفرزدق، ص ٣١٠ / ديوان الطراوح، ص ١٩٨-١٩٩ / شعر النعمان بن بشير، ص ١٠٥ / ديوان ذي الرمة، ج ٣، ص ١٥٣٨ / ديوان الكلبيت، ص ٩١ / ديوان النابغة الشيباني، ص ٩٣ / شعر ابن هرمة، ص ٩٩.

ورغم إصرار الشعراء على رفض الاتتحال، وتطهير أشعارهم منه، في محاولة لإبراز مقدراهم الشعرية، فإن أخبارهم لا تخلو من قصص اتحالهم شعر الآخرين، وخبر ذي الرمة مع الفرزدق يؤكّد أن الاتتحال موجود عند الشعراء مهما حاولوا إنكاره، في بينما ذو الرمة ينشد قصيدة التي يقول فيها:

**أحين أعاذتْ بي تقيم نساءها وجُرَدَتْ تجريد اليماني من الغمدِ**

سعها الفرزدق وقال لراوته: أضمّمها إليك. فقال ذو الرمة: نشدتك بالله يا أبا فراس اتحل ما شئت غيرها، فانتحل أربعة أبيات<sup>(١)</sup>. أدرك ذو الرمة أن شعره متتحل لا محالة، وأن الفرزدق سينسب الأبيات إلى نفسه، لذلك نجده ينادى الفرزدق باتحال أي قصيدة غيرها، ما يضعه في موقف من لا حول له ولا قوة. وهذا الاستسلام سببه ما عرف عن الفرزدق من هجائه الشرس. وقد ذخرت كتب الأخبار بمثل هذا الخبر عن شعراء عدة كانوا ينسبون أشعار غيرهم إلى أنفسهم، يأخذونها من صاحبها نفسه، أو ينتحلونها دون علمه<sup>(٢)</sup>. فكان الاتتحال المرفوض من الشعراء في العصر الأموي حاضراً في ممارساتهم.

## ٢ - السرقة :

هي من عيوب الشعر، منها سرقة الألفاظ، ومنها سرقة المعانى التي كانت أكثر انتشاراً، ولم تشكل تحولة الشعراء ومقدراهم الشعرية العالية حائلاً يمنعهم من السرقة، بل عدّها بعضهم جزءاً من تكوينهم الشعري، حتى إن الفرزدق جعلها صيداً ثميناً عندما قال: (ضوالي الشّعر أحبّ إلي من ضوال الإبل، وخبر السرقة ما لم تقطع فيه اليدي)<sup>(٣)</sup>، مشيراً إلى سرقة الشعر، التي يعدها حقاً مشروعأً طالما لا رقيب يردعه عنها، متناسياً - كغيره من الشعراء - الرقابة الوجданية، والرقابة التنافسية التي يمارسها الشعراء بعضهم على بعض، في محاولة لإظهار ضعفهم الشعري الذي دفعهم إلى سرقة أشعار غيرهم، كما حدث مع الفرزدق وكثير؛ إذ (لقي الفرزدق كثيراً بقارعة البلاط...) فقال له الفرزدق: يا أبا صخر، أنت أنساب العرب حين تقول:

**أريد لأنسى ذكرها فكأنها تمثّل لي ليلي بكل سبيل**

يعرض له بسرقة من جميل. فقال له كثير: وأنت يا أبا فراس أفتر الناس حين تقول:

<sup>١</sup> - المرزباني، الموسح، ص ١٠٧.

<sup>٢</sup> - بنظر المرزباني، الموسح، ص ١٠٨ و ١٤١.

<sup>٣</sup> - المرزباني، الموسح، ص ١٠٦.

وإن نحن أو مأنا إلى الناس وقفوا

توى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا

... وهذا البيت أيضاً جميلاً سرقه الفرزدق<sup>(١)</sup>. مارس الشاعران دور الرقيب فوجه كل واحدٍ منهم إلى الآخر انتقاداً بسرقة الشعر وكأنه بريء من هذه التهمة. كانت السرقة في بعض الأحيان تتم بشكل فاضح دون أن يكتثر الشاعر بشهرة الأبيات، أو بالانتقاد الذي سيوجه إليه، فكان يضم كامل البيت، يجري فيه بعض التعديلات فقط من حيث الروي أو القافية، لتناسب قصيده التي نظمها. ورغم معرفة الشعراء المسابقة بالضعف الذي يسببه هذا العيب لشعرهم فإنهم كانوا غزاة للأشعار، يستولون عليها، وتصبح في أشعارهم حقاً مشروعاً، حتى إن الأحتطل قال (نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة)<sup>(٢)</sup>. هنا اعتراف من شاعر فحل يهابه الشعراء الفحول قبل الشعراء الصغار، ومع ذلك كان يقر بالسرقة على أنها أمر حاصلٌ عند الشعراء.

### ٣-السناد والإقواء والإكفاء:

السناد هو من عيوب القافية و(هو دخول الفتحة على الضمة والكسرة)<sup>(٣)</sup>، ويقول الأخفش في السناد: (كل فساد قبل حرف الروي مما هو في القافية)<sup>(٤)</sup>، وقد أكد الشعراء في معرض فخرهم بشعرهم أن صناعتهم الشعرية خالية من السناد كما في قول عدي بن الرقاع<sup>(٥)</sup>:

وَقَصِيدَةٌ قَدْ بَتُّ أَجْهَعَ بَيْنَهَا  
حَتَّى أَقَوْمَ مَيَلَاهَا وَسِنَادَهَا

أما الإقواء فهو (رفع بيتٍ، وجُرُّ آخر)<sup>(٦)</sup>، وهو من عيوب القافية، رفضه الشعراء؛ كما في قول حرير<sup>(٧)</sup>:

فَلَا إِقْوَاءِ إِذْ مَرِسَ الْقَوَافِي  
بِأَفْوَاهِ الرُّوَاةِ وَلَا سِنَادًا

الإقواء والإكفاء (عند بعض العلماء شيء واحد، وبعضهم يجعل الإقواء في العروض خاصة دون الضرب، وبجعلون الإكفاء والإيطاء في الضرب دون العروض...) وزعم يونس أن الإكفاء عند العرب هو

<sup>١</sup>- الأصبهاني، الأغاني، ج ٧، ص ٧٥.

<sup>٢</sup>- المرزباني، الملوشح، ص ١٤١.

<sup>٣</sup>- نعلب، قواعد الشعر، ص ٦٤.

<sup>٤</sup>- التوخي، كتاب القوافي، ص ٣٥.

<sup>٥</sup>- ديوان شعره، ص ٨٨ / وينظر: ديوان ذي الرمة، ج ٣، ص ١٥٣٢.

<sup>٦</sup>- ابن قبيبة، الشعر والشعراء، ج ١، ص ٩٥.

<sup>٧</sup>- المرزباني، الملوشح، ص ١٣ / البيت ليس في ديوانه.

الإقراء. وبعضُهم يجعله تبديل القوافي، مثل أن يأتي بالعين مع الغين لتشبههما في المجاز، وبالدال مع الطاء، لتقارب مخرجيهما...<sup>(١)</sup>، وبعد الإكفاء عيّاً من عيوب الشعر، فقد نفاه الشاعر النابغة الشيباني من الشعر الجيد في قوله<sup>(٢)</sup>:

وَحَوْكُ الشِّعْرِ مَا أَنْشَدَتْ مِنْهُ  
يُرَايْلُ بَيْنَ مُكْفِيَ الْفَنَاءِ  
كَمَا يُنْفِي سَيِّئَ الِإِكْفَاءِ عَنْهُ  
فَيَنْفِي سَيِّئَ الِإِكْفَاءِ عَنِ الْحَدَبِ الْفَنَاءِ

تبرأ الشاعر من هذه العيوب، وأعلن ذلك صراحة في شعره، انتلاقاً من حرصه على أدائه الشعري، ومن يقينه بأن مثل هذه العيوب تحدّى ارتقاءه إلى المستوى الفني والإبداعي الرفيع الذي يسعى إليه في شعره، كما أن مثل هذه العيوب تتعارض وصناعته الشعرية التي اهتم بها، وجعلها رافداً لمقدراته الشعرية؛ كي يصل شعره إلى مستوى تنافسي متقدم، يحقق لذاته التفوق والاسم الخلود.

#### الخاتمة:

تجاوز الشاعر الأموي الإلهام والوحى، وبدأ بالتفكير في الصناعة بوصفها مرحلة يمر بها شعره قبل إخراجه إلى العلن، ولم تصل الصناعة الشعرية إلى أن تكون غاية الشاعر في العصر الأموي، بل كانت وسيلة للخروج بمنظمه الشعري على مستوى عالٍ من الجودة والإتقان، وربما وجدت المبالغة في الصناعة فيما تلا العصر الأموي، عندما أصبح البديع ظاهرة، وبدأت المحسنات -فيما بعد- تصبح غاية وليس وسيلة. فكان الإعداد والتجهيز وغيرها من الصناعات، سبيلاً للعناية بالقصائد وإخراجها بالصورة الأوجود التي يريدها كل شاعر لشعره.

والصناعات التي قال بها الشعراء كانت ثمار بحثهم عن أساليب يجعل الشعر الذي ينظمونه يظهر برؤية فنية أفضل، تتكامل مع إبداعهم الأدبي المطبوع، لتشكل في النهاية قصائد ينافسون بها غيرهم من الشعراء، وتحقق لهم التفوق الشعري، من غير أن تمس جوهر الشعر المتمثل في الطبع، فالشاعر الذي تناسب ألفاظه بطلاقه، وتأتيه المعانى والصور بسهولة لا يتأثر شعره إن كانت صنعته من غير تعّملٍ، أما من بالغ في هذه الصنعة حتى وصلت به إلى درجة التتكلف والمحوس بها، فهذا حديث آخر يجب عنه البحث في علم البديع الذي هو خارج نطاق هذا البحث.

<sup>١</sup>- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ٦، ص ٣٥٣-٣٥٤.

<sup>٢</sup>- ديوانه - ص ١١٤ .

وغالبية الصناعات التي اتبعها الشعراء، كما بدت في منطوقهم، كانت مأخوذة من الصناعات النسيجية التي تستخدم لتحسين المنتج النسيجي وإخراجه بجودة عالية، يتباين بها صناعتها، ومن بعدهم مرتدوها، هذه النتيجة حتى الشاعر ليكون بدوره منتجًا يتباين بمنتجه، وينافس به ما قد ينظمه الشعراء. ومن الألفاظ، أو المصطلحات الدالة على تلك الصناعات: النسج، واللحم، والنير، والحبك، والطراز، والرصن، والخوک.

وهذه الصناعة التي لامست ذائقه الشاعر، كانت سببـه في العملية الفكرية التي يمارسها في أثناء إبداع الشعر، من منطلق أن رؤية الشاعر الخاصة للشعر هي التي تحدد غاية الشعر عنده، وهذه الغاية تختلف باختلاف الرؤى، وإن كانت لها أطر عامة موحدة فإن الخصوصية الشعرية لكل شاعر حاضرة في فهمه الخاص للشعر، وفي إدارة هذا الفهم بما يتناسب وشخصيته الإبداعية، لتأتي الصناعة الشعرية وجهة نظر يتعامل معها الشعراء وفق مفهومـهم للشعر.

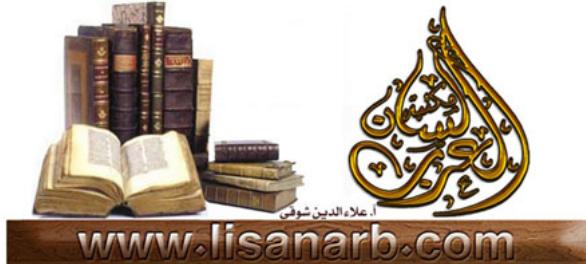
وقد شكل مفهومـ الشاعر للشعر رؤية واضحة عن الكيفية التي سيتعاملـها الشاعر مع إبداعـه، فكانت عنايته بالشعر واضحة، ليس فقط من خلال الخلطة السحرية المتمثلة بتماهي الإبداع والخيال بالصناعة، بل أيضاً بابتعاده عن كل ما قد يسبب الفساد والضعف لشعره، فكان حذراً من الوقوع في العيوب التي من شأنـها أن تقلـل من قيمةـ شعره. ولم يكن تجنبـه عيوبـ الشعر من خلال ممارستـه العملية فقط، بل كان يرفضـها ويصرـح بهذا الرفضـ في منظمهـ، ولعلـ التنافـسـ الحاصلـ بينـ الشعراءـ جعلـ من هذهـ العيوبـ نقطةـ تنافـسـيةـ ارتـكازـيةـ؛ فإـماـ أنـ يتـفاخـرـ الشـاعـرـ بـخلـوـ شـعـرهـ مـنـهـاـ، وـإـماـ أنـ يـقـللـ مـنـ قـيمـةـ منـافـسـهـ؛ إذـ يـنـسـبـ إـلـىـ شـعـرهـ بـعـضـاـ مـنـهـاـ، فـكـانـ سـلاـحـاـ مـزـدـوجـاـ مـفـاعـلـاـ.

#### قائمة المصادر والمراجع:

- ١- إبراهيم، طه أحمد، *تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري*، مكة المكرمة: الفيصلية، ٢٠٠٤.
- ٢- الأخطل، غيث بن غوث، *شعره، صنعة السكري*، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩.
- ٣- ابن أذينة، عروة، *شعره*، تحقيق: د. يحيى الجبورـيـ، الطبعة الثانيةـ، الكويتـ: دارـ القلمـ، ١٩٨١ـ.
- ٤- الأسدي، الكميـتـ بنـ زـيدـ، *ديوانـهـ*، جـمعـ وـشـرـحـ وـتحـقـيقـ دـ.ـ محمدـ نـبيلـ طـرـيفـيـ، الطـبـعةـ الأولىـ، بيـرـوـتـ: دـارـ صـادـرـ، ٢٠٠٠ـ.
- ٥- الأـصـبهـانـيـ، أبوـ الفـرجـ، *كتـابـ الأـغـانـيـ*، تـصـحـيـحـ الأـسـتـاذـ الشـيـخـ أـحمدـ الشـنـقـيـطـيـ، مصرـ: مـطـبـعةـ التـقدـمـ.

- ٦- الأعجم، زياد، *شعره*، جمع و تحقيق و دراسة: د. يوسف حسين بكار، الطبيعة الأولى، دار المسيرة، ١٩٨٣ م.
- ٧- الأننصاري، الأحوص، *شعره*، جمعه و حققه عادل سليمان جمال، قدم له د. شوقي ضيف، الطبيعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخاتمي، ١٩٩٠ م.
- ٨- الأننصاري، عبد الرحمن، *شعره*، جمع و تحقيق د. سامي مكي العاني، بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٧١ م.
- ٩- الأننصاري، النعمان بن بشير، *شعره*، حققه و قدم له: د. يحيى الجبوري، الطبيعة الثانية، الكويت: دار القلم، ١٩٨٥ م.
- ١٠- البروسي، وليم بن الورد، *مجموع أشعار العرب*، مشتمل على ديوان رؤبة بن العجاج، ألمانيا: ليسينغ، ١٩٠٣ م، الكويت: أعادت نشره دار ابن قتيبة للطباعة والنشر.
- ١١- التنوخي، أبو يعلى عبد الباقى عبد الله بن الحسن، *كتاب القوافي*، تحقيق: د. عوني عبد الرؤوف، الطبيعة الثانية، مصر: مكتبة الخاتمي، ١٩٧٨ م.
- ١٢- الشعاعي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، *ثار القلوب في المضاف والمنسوب*، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥ م.
- ١٣- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، *قواعد الشعر*، حققه و قدم له و علق عليه: د. رمضان عبد التواب، الطبيعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخاتمي، ١٩٩٥ م.
- ١٤- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *البيان والبيان*، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، الطبعة السابعة، القاهرة: مكتبة الخاتمي، ١٩٩٨ م.
- ١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، *كتاب الحيوان*، تحقيق و شرح عبد السلام هارون، الطبيعة الثانية، مصر: مطبعة مصطفى النابي الحلبي، ١٩٦٥ م.
- ١٦- ابن جعفر، قدامة، *كتاب نقد الشعر*، الطبعة الأولى، قسطنطينية: طبع في مطبعة الجواب، ١٣٠٢ هـ.
- ١٧- حسين، طه، *حديث الأربعاء*، ج ١، مصر: المطبعة التجارية الكبرى، ١٩٢٥ م.
- ١٨- ابن حكيم، الطرماح، *ديوانه*، عني بتحقيقه: د. عزة حسن، الطبيعة الثانية، بيروت: دار الشرق العربي، ١٩٩٤ م.
- ١٩- ذو الرمة، غيلان بن عقبة، *ديوانه*، شرح الباهلي، رواية ثعلب، حققه و قدم له و علق عليه: د. عبد القدوس أبو صالح، الطبيعة الثانية، بيروت: مؤسسة الإيمان، ١٩٨٢ م.
- ٢٠- ابن رشيق، أبو علي الحسن القبرواني، *العمدة في محسن الشعر و آدابه و نقاده*، حققه و فصله و علق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، دار الجيل، ١٩٨١ م.

- ٢١ - ريد، هربرت، طبيعة الشعر، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب، مراجعة د. عمر شيخ الشباب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.
- ٢٢ - الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.
- ٢٣ - الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، رباع الأبرار ونصول الأخبار، تحقيق: عبد الأمير مهنا، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأعلمى، ١٩٩٢م.
- ٢٤ - السكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين، شرح أشعار المذلين، حفظه: عبد الستار أحمد فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، دار العروبة، ١٩٦٥م.
- ٢٥ - السنديوني، وفاء فهمي، شعر طبي وأخبارها في الجاهلية والإسلام، الطبعة الأولى، الرياض: دار العلوم، ١٩٨٣م.
- ٢٦ - الشايب، أحمد، تاريخ القائض في الشعر العربي، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٤م.
- ٢٧ - الشيباني، النابغة، ديوانه، تحقيق: د. عبد الكرم إبراهيم يعقوب، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٧م.
- ٢٨ - ابن طباطبا، أبو الحسن العلوي، عيار الشعر، تحقيق: د. عبد العزيز ناصر المانع، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥م.
- ٢٩ - العاملبي، عدي بن الرقاع، ديوان شعره، د. تحقيق نوري حمدي القيسي، حاتم صالح الصامن، المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م.
- ٣٠ - ابن عبد ربه، أحمد بن محمد، العقد الفريد، تحقيق: د. مفید محمد قمیحة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.
- ٣١ - عزام، محمد، مصطلحات نقدية من التراث الأدبي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥م.
- ٣٢ - عزة، كثیر، ديوانه، جمعه وشرحه: د. إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.
- ٣٣ - ابن عطية، حریر، ديوانه، شرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، مصر: دار المعارف، ١٩٦٩م.
- ٣٤ - ابن علي، الإمام الحسين، ديوانه، إعداد: عبد الرحيم مارديني، الطبعة الأولى، دمشق: دار الحبة للطباعة والنشر، ٤-٢٠٠٥م.
- ٣٥ - الفرزدق، ديوانه، شرحه وضيّقه وقدم له: علي القاعور، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.



---

١٦٢ الصناعة الشعرية في مفهوم الشعراء الأمويين..... عبد الكريم يعقوب و سمر إسكندر

---

- ٣٦ - ابن قبية،**الشعر والشعراء**، قدم له: حسن ثييم، راجعه و أعد فهارسه محمد عبد المتنعم العريان، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٨٧م.
- ٣٧ - القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب، **جهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، حققه وضبطه وزاد في شرحه: على محمد البجاوي، مصر: نهضة مصر، ١٩٨١م.
- ٣٨ - ابن حلأ، عمر،**شعره**، د. يحيى الجبورى، بغداد: دارية الحرية للطباعة، ١٩٧٦م.
- ٣٩ - الليبي، المتوكل،**شعره**، د. يحيى الجبورى، بغداد: مكتبة الأندلس، ١٩٧١م.
- ٤٠ - المرزباني، أبو عبيد الله بن عمران، **الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء**، القاهرة: عนیت بنشره جمعية نشر الكتب العلمية، مصر : المطبعة السلفية، ١٣٤٣.
- ٤١ - مندور، محمد،**في الأدب والتقد**، القاهرة: نهضة مصر.
- ٤٢ - ابن منظور،**لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير؛ محمد أحمد حسب الله؛ هاشم محمد الشاذلي، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨١م.
- ٤٣ - ابن هرمة، إبراهيم،**شعره**، تحقيق: محمد نفاع؛ حسين عطوان، دمشق: جمع اللغة العربية
- ٤٤ - هوراس، فن الشعر، ترجمة : د. لويس عوض، الطبعة الثالثة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨م.

## صناعات شعری در نزد شاعران اموی

عبدالكريم يعقوب<sup>\*</sup> و سمر اسكندر<sup>\*\*</sup>

**چکیده:**

نظم در نزد شعرای اموی، کمتر به بدیهه سرایی و روانی شناخته می‌شود. یعنی صد درصد خالص نیست؛ زیرا آرزوی دستیابی به اوج لطافت و زیبایی و استحکام و همچنین فضای رقابتی حاکم بر ابداع شعری، شاعر را واداشت تا توجه بیشتری به ظاهر شعر خود نماید، و بدون حس وجود اصل خلاقیت و نوآوری در نزد خویش در پی راه هایی باشد که به برتری وی در شعر تحقق بخشد. بنابراین صناعات شعری تنها روشی بود که شعرا برای سنجش شعر برتر با معیارهای بهتر، در پیش گرفتند.

شعرای دوره اموی به دنبال سبک‌ها و اسلوب‌هایی بودند که آنان را برای ارائه شعر در نهایت زیبایی و روانی، به صورتی که نشان دهنده برتری و تفوق آنان بر سایر اشعار باشد کمک نماید. این اسلوب‌ها بیانگر دیدگاه خاص آنها نسبت به مفهوم شعر و صناعات شعری و به کارگیری آن در قصیده‌هایشان است. بنابراین اسلوب‌هایی که شعرای این دوره در صناعات شعری خویش از آن مدد جسته‌اند فراوان است. آنها از صنعت‌های سیاقی و بافتی که می‌توانست به نوعی موجب استحکام صناعات شعری شان شود استقبال می‌کردند.

از جمله اسلوب‌هایی که سهم به سزایی در بهبود یافتن شعر داشتند عبارتند از: «به هم پیوستن»، «تار و پود»، «سبک» و «آراسته سازی»، و همچنین اسلوبهای دیگری همچون «آرایش شعری»، «سبک»، و «آراستان شعر از نظر معنی و شکل»

اهتمام شعرا به صنایع شعری به منظور ارائه نمودن هرچه بهتر اشعار خود، آنان را واداشت تا توجه بیشتری به برطرف کردن عیوب اشعار خود داشته باشند، لذا تلاش ویژه‌ای را برای دوری گزیدن از این عیوب و دور نگه داشتن اشعار خود از آنها برای ارائه نمودن اشعاری با کیفیت بالای محتوا و قوت شعر، مبذول داشتند.

**کلید واژه‌ها:** اسباب و انگیزه‌ها، مفهوم، گونه‌های صنایع ادبی، امویان، عیوب شعر.

\* استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرين، لاذقیه، سوریه.

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه تشرين، سوریه Eskandarsamar@gmail.com

## Poetic Styles in the Works of the Omayyad Poets

Abdulkarim Yakoub<sup>\*</sup>, Samar Eskandar<sup>\*\*</sup>

### Abstract

Poetry writing has been characterized by spontaneity and intuition, but this spontaneity was neither pure nor innocent, for the poet had to carefully scheme his poetry, urged by his aspiration to be as elevated as his diction and craft could be, together with the competitive spirit which naturally reigns over poetic genius. The poet, thus, had to pursue means which could allow him achieve mastery over poetic craft without damaging the essence of his creativity. Thus, poetic craft was the method by which poets could produce sublime poetry with sublime standards. Omayyad poets sought new polished styles in which they could enrich their poetry with new imagery, making it superior to other writings. These styles shed light on their distinct perception of poetry as well as the notion of poetic craft itself and their employment of this craft in the service of their poems.

Poets have employed several styles to enrich their poems, and they have been inspired by ideas from the weaving craft to support their own art. This led to the incorporation of notions such as weaving, knitting, embellishment, purification and correctedness into poetry, as well as many other techniques which improved poetry. The concern with craft for the improvement of poetry drew attention to its flaws. Poets tried hard to avoid these flaws in order to maintain poetry's elegance and taste.

**Key words:** Literary Devices; Innovation; Concept; Styles; Omayyad poets; Flaws of Poetry.

---

<sup>\*</sup> - Professor, Tishreen University, Syria.

<sup>\*\*</sup> - M.A. Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.